محمود رضا

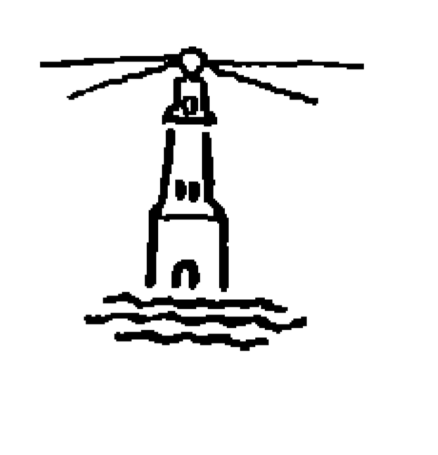
في معبد الرقص

دار المعارف بمصر

في معبد الرقص

محمود رضا

في معبد الرقص



دار المعارف بمصر

الناشر : دار المعارف بمصر – ١١١٩ كورنيش النيل – القاهرة ج . ع . م .

تقديم الكتاب
للشاعر عزيز أباظة

قلت له وهو يدفع لى على استحياء بمخطوط كتابه لأقدمه للناس .

قلت له : وكيف وجدتنى أهلا لأقدم لكتاب فى الرقص؟ فهذا فن إن كنت أحب أن أستمتع به مشاهداً له ، ومحتفياً به ، فإننى — وأنا أسير بيئة محافظة ونشأة قروية — أزعم أنه لا يجمل بى إذا أنا تحدثت عن الرقص ، إلا أن أتحدث فى همس ، وإلا أن أتخير من أتحدث إليهم فيه من ذوى الصداقة الواشجة ، أو ذوى القرابة العاصبة .

قال لى وعلى فمه ابتسامة وفى نظرته لمحة عتب . قال : ألم تزل تهولك هذه الكلمة . . . كلمة الرقص . . . لئن كانت الحال كذلك ، فما أشد ألمى على فن مونق يتهضمه المقدرون له والمعجبون به . وقال . . . لقد كان أكبر ظنى ونحن نتخطى إلى واسطة النصف الثانى من القرن العشرين ، أن قد امحت أمثال هذه الآراء ، وأن استبدل بها المثقفون ومن هم دون المثقفين غيرها ، لعلها أن تكون أهدى إلى الحق سبيلا . وخيمت لحظة صمت ، ولكنه قطعها فقال : ألست شاعراً؟ ألسنا قد ارتفعنا بك إلى رأس الشعراء !! قلت : على رسلك ، أما أننى عند رأس الشعراء ، فهذا حديث لم يطرقه أحد إلا متندراً ! وأما أننى شاعر فحسب ، فلقد كثر من قال فى هذا وقال حتى لكدت أن أصدقهم . قال : كأنك تجهد أن تخرج الحديث عن وجهه ، ولكننى مستهدف هذا الوجه محتشد له . وقال : لم يتداخلك الحرج حين يقال رقص وراقص؟ ولم لا تستشعر مثل ذلك الحرج إذا يقال : شعر وشاعر؟ والفنون كلها إخوة ، وهى كما تعلم وسائل جمالية للبيان والتعبير . . . وإن اختلفت طبيعة هذا البيان والتعبير .

قلت فى شىء من التردد : وما أدراك أننى لم يتلبسنى الحرج حين خدعنى بعض الناس وخدعوا أنفسهم فأذاعوا هنا وهناك أننى شاعر . . . كنت حين استفاضت هذه المقالة مديراً لأسيوط ، فخشيت أن يقول الناس فى أعماق هذا الإقليم العظيم ، وفى نجوعه ودساكره : لقد عشنا حتى رأينا عجيبة الزمان . وأى شىء هو أعجب من أن يحكمنا ويتولى أمورنا

شاعر ؟ ! وكم أشفقت أن يقول الناس بعضهم لبعض،حين كنت أتفقدهم وأنتقل لهم فى مهم ، ترى أين ربابته ، وأين بطانته ؟

وترك لى محمود رضا مخطوطه وخرج. فقلت: أستخير الله ، وأرجع إلى إحدى موسوعات المعارف ، فأستخلص منها مادة أنثرها فى مقدمة لكتاب الرقص هذا . ثم أختتمها كدأب أصحاب المقدمات بإزجاء رقائق من الثناء والتقدير للمؤلف الكبير على هذا الجهد الخطير ، وثمة يبلغ الأمر أمده . وكان الله يحب المحسنين ! . .

وعدت إلى أحد المراجع فوقعت على بغيتى .

- الرقص قديم قدم الخليقة !
- من الرقص ما هو دينى مقدس ، والرقص الجنائزى فرع منه .
- ومنه ما هو رقص للمتعة . . . متعة المشاهد والراقص .
- هامت بالرقص الشعوب البدائية .
- ذكرته الأناجيل .
- أبرزته النقوش المصرية القديمة .
- احتفت به أساطير الإغريق . ثم دخل فى تاريخهم .
- اتخذ وسائط لأغراض وأهداف . فهذه الرقصة تعنى كذا . . . وتلك تهدف إلى كذا .

- كل أمة لها فيه مذهبها وأسرارها ، فهو فى الهند مثلا ، غيره فى اليابان من حيث الدلالة والأداء . . . إلخ إلخ . . . ثم يسلسل لك هذا المرجع رحلة الرقص عبر القرون ، وعند مختلف الأمم نازلا من همجيتها إلى مدنيتها ، حتى يصل بك إلى زمنك هذا .

ولا يفوت هذا المرجع القيم ، أن يقول بأساليب مختلفة وفى مواضع مختلفة ، إن الرقص فن رائع ، وهو كسائر الفنون ذات الأصالة ممجد ، بأنه تحكمه قواعد وروابط وقيود .

وحين فرغت من ترجمة هذا الذى عرضته عليك ، قلت : فلأرجع إلى المخطوط ، فإنه لن يضنينى أن أثب بنظرى فيه من هذا الباب إلى ذاك ، قارئاً سطرين من هنا وثلاثة من هناك ، وإننى بعد لملاق فيه على الأغلب الأعم ، ما أتخيره منه لأجعله موضع الثناء والتقريظ .

وشرعت أقرأ . فإذا الفقرة تسلمنى إلى الفقرة . . . وإذا الصفحة تتهادى بى إلى الصفحة . وإذا الموضوع مكتملا يستمهلنى لأقلب النظر فيه ، ولأعود منه إلى ما غلبنى على إعجابى منه . ثم يدفعنى بعد إلى الموضوع الذى يليه . فأحمد بين الموضوعين لطف النقلة ، وتسلسل الفكرة ، وتتابع الخطوات ، كأنما كنت أترقى درج سلم مبسوط ، لا أتحسس فيه جوعـًا ولا أوداً .

أيها القارئ الكريم . . .

إننى موشك أن أخلى بينك وبين الكتاب الذى فى يديك ، ولكن يقع فى ذمتى وأنا أقدمه إليك، أن أنوه فيه بأمرين ، لن أذكر ما تدافع بين دفتى هذا الكتاب من البحوث التى تدور حول الفن الذى يعالجه . ولن أذكر ما امتازت به هذه البحوث من أصالة . ولاما استطاعت أن تستوعبه من مقومات هذا الفن وأسراره وتعبيراته وإيماءاته . ولن أذكر كذلك تلك السهولة التى جلبت عليك تلك البحوث فى إطارها ، وإن كان من حقها أن يثنى عليها ، ويشاد بها . تلك السهولة التى أخذتنى طلاوتها . فإننى لا أذكر أننى استرحت لبحث من البحوث ، مهما يكن عميقـًا أو متقنـًا ، إذا هو قد عرض فى أسلوب لا جزالة له ، وفى لغة لاعناية فيها ، بتحرى الفصيح . ولقد أكون متجنيـًا ــ ولكننى هكذا ــ على أننى أصارحك أيها القارئ الكريم ، أن هذا الأسلوب المبسط الذى ينساب فى هذا الكتاب ــ وهذه اللغة الجائلة على أفواه الناس ، اجتمعا معاً فتضافرا على خلق جو طلق لهذا الكتاب ، لا تستطيع معه إلا أن تقبل عليه وتأنس له ، وتستمتع به .

أذكر أننى أسلفت فقلت إننى أرجو أن أنوه بأمرين فى هذا الكتاب ، أو على الأصح بأمرين لهما موالج ومخارج فى أعماق صاحب الكتاب . أما أولهما فهذا الجهد الضخم الذى بذله ليودع فى كتابه هذا ، قبائل منوعة من المعارف والفوائد ، فهو يحلل جوهر الرقص ، وهو يجلو معانيه ، وهو يوضح رسالته ، وهو بذلك يطرق فى لباقة واعية ، فهم أولئك الذين ما يزالون يرون الرقص لهواً مثيراً للغرائز الدنيا ، لا أكثر ولا أقل . ثم هو يتخطر بعد ذلك إلى سائر الأفهام والأحاسيس فى مختلف طبقات الناس ، فيطالع كل فئة منها بما تقبله وتعقله .

وعندى أن أكرم اتجاهاته وأجمعها للفضل وأجدرها بالتقدير ، هى محاولته أن يوطأ كتابه هذا للعاملين فى هذا الميدان. فلقد تناسى أنه فنان محترف ، ولم يذكر إلا أنه فنان

له علمه وتجربته وإحاطته، وأن لوطنه عليه وعلى كل ذى علم حق أدائه وتوسيده للناس . فلم يترك صغيرة أو كبيرة من سر الصنعة كما يقولون إلا أبرزها ومهد السبيل إليها وحشد تجاربه عنها . وبذلك أنار الدرب أمام من أخذوا لهذا الفن وحرصوا أن يتجردوا له ، وأن يجودوا أو يبدعوا فيه .

وأما ثانى الأمرين فالعناية المستفيضة والحفاوة البالغة بهذا الرقص الشعبى الذى نبت وازدهر فى قرانا وأصبح جزءاً من كيان أهلها . فهو للقروية الشابة والقروى الشاب، مراح ومتنفس . وهو لهما إذا ركبتهما السن متعة وغذاء وذكريات . والعناية إلى جانب ذلك بالرقص الشعبى الذى حبا ودرج وينع فى أحيائنا الوطنية بالمدن ، فكان لبنت البلد ولابن البلد نعمة من نعم الحياة ، ومفزعاً رطباً من مكاره الحياة .

وعلى هذا الرقص الشعبى قامت دعائم فرقة رضا للفنون الشعبية ، ولكن أى رقص شعبى قامت عليه تلك الدعائم . أهو هذا الرقص الساذج الذى عرفته أنت وعرفته أنا منذ نشأتنا ؟ كلا . ولكنه الرقص الذى يخاطب روحك وطوايا نفسك ، ويشيع بين جوانحك فيوض الجمال ونفحاته ، فتؤخذ به كأنما تنهل روائع من أكرم الشعر أو بدائع من أعذب الغناء . أو كأنما تشهد لوحة من صنع الله أجلى بها الشروق أو الغروب فى صفحة السماء .

ولم يعرض عليك هذا الرقص الشعبى ، الذى تقدمه لك فرقة رضا ، إلا بعد مضنيات الجهود من دراسة وهضم وإعداد وتهذيب وتنسيق . ثم بعد ضبط هذا كله بموازين النغم ، ومعايير الحركة الفردية والجماعية . ولو قد قدر لك وأنت تستمتع بهذا الذى يعرض عليك أن ترجع بذهنك إلى المراحل التى مر بها هذا العرض قبل أن تشهده ، لشغلك عن أصالة هذا الجمال الذى تراه ضخامة جهد الفنان محمود رضا . وهو جهد على تفوقه ، نرجو ألا يكون قد بلغ مداه .

وبعد . . . فإذا كنت أهنئ الفنان النابه محمود رضا بهذا النجاح العارم الذى أحرزته فرقة رضا فى مصر ، وفى أقطار عديدة فى هذا العالم بين أحمره وأسمره وأصفره . وإننى إذا كنت أهنئه بكتابه هذا الذى أظنه فى لغتنا غير مسبوق بمثال أو مثيل ، فإننى لأعلم أن كثيراً من مقومات هذا النجاح قد ذللها له البيت المثالى الذى يعيش فيه . هذا البيت الذى هو قريب الشبه ببرلمان صغير . . . كان لهذا البرلمان أعضاء ستة ، ثم اهتصر الردى عضواً منه فى يانع نضرته ، وحال زهرته . فإذا هم بعدها أعضاء خمسة أخذوا أنفسهم

ألا يبرموا أمراً إلا إذا اجتمعوا عليه بعد بحث دقيق وفحص عميق . لكل منهم صوته الحر . لا فرق بين رب البيت وربة البيت وبين الشباب الثلاثة الذين يضمهم البيت . وهكذا فإنه من بين أطواء أحلام هذا البرلمان الصغير وآماله ، تلامحت فكرة خلق الفرقة ، فرقة رضا . ثم وضحت ، ثم تبلورت ، ثم ولدت ، ثم خرجت للناس . فإذا هى منذ خرجت عمل كبير . ثم هى تمضى إلى أولى مشارف الكمال ، فى خطى متلاحقة سديدة ، وفى عزيمة مشبوبة فريدة .

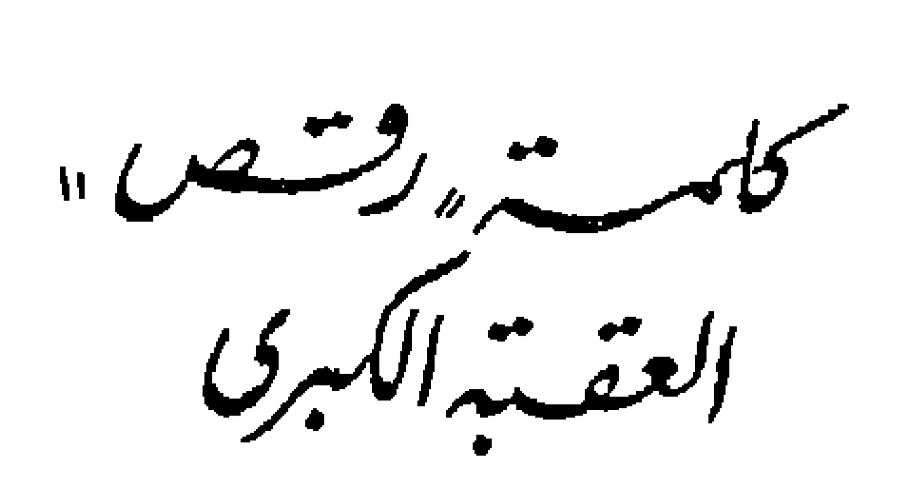
ولقد يمنعنى واجب الإنصاف لصديقى المهندس الكبير الدكتور حسن فهمى أن أنهى كلمتى هذه ، دون أن أبعث له بأصدق تقديرى، فإنه أعزه الله ووفقه ألحق عظيم فضله على العلم وأهله ، بسابغ موفق من فضله على الفن وأهله .

والسلام .

عزيز أباظة

الفصل الأول





كلمة «رقص» العقبة الكبرى

كانت أكبر عقبة تعترض تكوين فرقة للفنون الشعبية هى كلمة « رقص » فقد جوت هذه الكلمة من المعانى ما يكفى لفشل أى مشروع لتكوين فرقة راقصة تضم شباناً وشابات من أسر طيبة وتعمل على مسارح الدولة ويقبل عليها الجمهور من أجل الفن وحده .

وفى محاولة لمعرفة حقيقة الموقف سألت نفسى هذه الأسئلة :

من هم الشبان والشابات الذين تسمح لهم عائلاتهم باحتراف الرقص ؟ أما يقال إنه لا تقبل شهادة طبال أو زمار أو رقاص ؟ أليست النوادى الليلية والكباريهات هى المكان الوحيد الذى يقدم الرقص إلى جمهور لا ينشد إلا المتعة واللهو الوخيص ؟ أليس المعروف عن الرقص أنه هز الوسط وهز البطن ، وأن هدفه الأول هو الإثارة الجنسية ؟ هل يمكن لأى عضو بفرقة راقصة أن يستخرج بطاقة شخصية ويكتب أمام الوظيفة كلمة « راقص» ؟ وهل يقبل شاب من أسرة محترمة أن يتقدم للزواج من راقصة ؟ وهل يقبل موظف محترم أن تتزوج ابنته من راقص ؟.

كانت الإجابة عن هذه الأسئلة بعقلية السنين الماضية غير مشجعة وتشير إلى أن

احتمالات الفشل أكبر بكثير من احتمالات النجاح . وكنت أسأل الناس مثل هذه الأسئلة لكى أتأكد من صحة هذا الوضع . فسألت ذات يوم سائق سيارة « تاكسى » كان يقلنى إلى المنزل ، عما يفعله إن أرادت ابنته أن تنضم إلى فرقة راقصة ، فقال بكل ثقة : أذبحها طبعاً ! ! ومرة أخرى سأل شخص يشغل منصباً كبيراً فى الدولة عن عملى فقيل له إننى تخرجت فى كلية التجارة بجامعة القاهرة وشغلت وظيفة حسابية فى شركة شل ، ولكنى تركت كل هذا لأكون فرقة راقصة ، فقال السائل : آه فهمت ، يعنى بيشتغل « شيكابوم » .

لم أصدق أن الرقص بهذه الوضاعة التى تؤكدها كل الظواهر وتؤيدها معظم الآراء . ولما رأى أقاربى وأصدقائى إصرارى وتمسكى ، اقترحوا على أن أستبدل بكلمة « رقص » كلمة أخرى تنال احترام الجمهور مثل « الحركات الإيقاعية » أو « الحركات التعبيرية » أو « التعبير الحركى » فتسمى الفرقة مثلا « فرقة التعبير الحركى »، ولم تعجبنى الفكرة فقررت أن أبحث عن رأى العالم كله فى هذا الفن ، وأن أرجع إلى تعريف العلماء والباحثين ، فدهشت لما توصلت إليه من معلومات كلها تضع الرقص فى المراتب العليا من الفن . الرقص هو الحياة ، والإنسان الأول رقص قبل أن يتكلم فكان الرقص أقدم لغة عرفها التاريخ . وجاء فى تعريف الرقص فى كتاب Three Centuries of Ballet أن الرقص أقدم تعبير عاطفى عرفه الإنسان . وفى دائرة المعارف البريطانية عرف الرقص بأنه أقدم من الفن نفسه وأنه يحوى أسس جميع الفنون وأن الدراما والديكور والموسيقى كلها بدأت من الرقص . والكل يعلم أن جميع بلاد العالم سواء المتقدمة منها أو المتخلفة تعنى عناية فائقة بالرقص . وقد شاهدنا ذلك أثناء انعقاد مهرجانات الفنون الشعبية فى روسيا ويوغوسلافيا وأندونيسيا وغيرها .
والهند وروسيا والصين وكمبوديا وأندونيسيا واليابان ورومانيا وأمريكا ومعظم بلاد العالم تضع الرقص فى المرتبة الأولى بين الفنون . ولقد وضعت مئات بل آلاف الكتب والمجلدات عن الرقص وترجمت إلى معظم لغات العالم . فهل يمكن أن يكون العالم كله مخطئاً ؟ ومع أننى أصلا مقتنع بالرقص ومتمسك به إلا أن بحثى ومعرفتى للحقيقة زادنى تمسكاً واقتناعاً وشجعنى على المضى فى مشروعى متخطياً كل العقبات . ولا يعيب الرقص أن يسمى رقصاً وإنما نظرتنا إليه يجب أن تتغير . كان لا بد أن نبدأ من الصفر ، فجمعت بعض الشبان من الرياضيين وكان معظمهم من أصدقائى المقربين . إلا أن أغلبهم لم يعرف شيئاً عن

الرقص ، وبدأنا أول نواة لفرقة راقصة . وتذكرت أيام كنت أعمل راقصًا فى أحد مسارح باريس الاستعراضية عند ما أعلن المسرح عن حاجته إلى راقص واحد للعمل به فاحتشد فى اليوم التالى مئات من الراقصين المدربين المهرة كلهم يرغب فى الحصول على الوظيفة . وأظن أننى لو اتبعت نفس هذه الطريقة فى الإعلان لما وجدت فى مصر فى ذلك الوقت راقصًا واحداً يجيب النداء .

تدربنا شهوراً طويلة على لوحات اقتبستها من الحياة مثل : « بياع العرقسوس » و« الناى السحرى » و« خمس فدادين » وغيرها ، وكانت كل تدريباتنا بدون مصاحبة الموسيقى ، ولم يكن ذلك مقصوداً ولكن إمكانيات الفرقة كانت محدودة . فكان أحد الأعضاء يلعب على الطبلة والآخر يتمم ألحانًا شعبية معروفة تتمشى مع الرقصة ، وآخر يعد واحد . . . اثنين . . . ثلاثة . . . وهكذا حتى قرب موعد الافتتاح ، فأخذت أبحث عن فنان مشهور يكتب لنا الموسيقى التى تشكل عنصراً هامًّا من عناصر العرض . وتعرفت بأحد الموسيقيين المشهورين من أساتذة الفن وعرضت عليه الفكرة وشرحت له الرقصات ثم سألته عن التكاليف . وكنت فى قرارة نفسى مستعداً لأن أجازف بمبلغ ثلثمائة جنيه اقترضت معظمها من الغير لأدفعها لمؤلف الموسيقى . أخذ الفنان الكبير يعد الرقصات ويقيس أزمانها بالدقائق والثوانى ويجمع ويطرح وبعد عملية حساب طويلة قال : ألف وثلثمائة جنيه فقط . ذهلت لضخامة المبلغ الذى لم نكن نملك مثله لتمويل المشروع كله من رقص وملابس وموسيقى وأغانى وديكور ودعاية .

وبالرغم من ذلك فقد خضعت للأمر الواقع ودفعت له مبلغًا تحت الحساب على أن ينتهى من العمل بسرعة ، والمبلغ الباقى ندفعه له بعد الافتتاح .

ومرت الأيام والأسابيع وقرب موعد الافتتاح ولم ينته المؤلف من جملة موسيقية واحدة . فلجأت إلى أخى على الذى طمأننى وقال إنه يعرف « موسيقى شاطر جداً » لما سألته عن اسمه قال : « على إسماعيل » ، فقلت إننى لم أسمع أبداً عن موسيقى بهذا الاسم . ولم يكن هناك وقت للاختيار فحضر على إسماعيل لمشاهدة البروفات والاتفاق على باقى التفاصيل . وبعد انتهاء البروفة سألناه عن التكاليف فقال : لا شىء . واعترف بأنه أحب الفرقة من أول نظرة . واختفى على إسماعيل بعد ذلك فحسبته قد هرب مثل الموسيقى الأول . وتحطمت أعصابنا لقرب موعد الافتتاح . وفى يوم حضر على إسماعيل والإرهاق باد على

وجهه وعرفنا أن حادثاً وقع لابنه الصغير استدعى نقله إلى المستشفى ، وبجوار ابنه المريض وفى جو المستشفى كتب على إسماعيل موسيقى أول برنامج لفرقة رضا . وأصر على إسماعيل على ألايتقاضى أجراً ما على عمله . وكان هذا أول لقاء لفرقة رضا مع الفنان على إسماعيل .

وتسمية الفرقة بهذا الاسم لها قصة . فقد تركنا التسمية إلى آخر لحظة واجتمعت مراراً بأخى على ووالدنا الأستاذ حسن فهمى وفريدة وباقى أفراد العائلة وقررنا أن نطلق على الفرقة اسم « فرقة الفنون الشعبية » واعترض صديقنا محمد عثمان كاتب السيناريو المعروف وأصر على تسميتها « فرقة محمود رضا » على غرار « فرقة نجيب الريحانى » أو « فرقة موسييف » الشهيرة بالاتحاد السوفييتى ، ورفضت رفضاً باتاً ودخلنا فى مناقشات طويلة وشجار استمر أياماً توصلنا بعدها إلى حل وسط فاخترنا اسم « فرقة رضا للفنون الشعبية » .

تخطينا جميع الصعوبات المادية والفنية والمعنوية ، وتكونت الفرقة واكتملت عناصرها من راقصين وراقصات وموسيقى وأغانى وملابس وديكور ، وتم إعداد البرنامج الأول وحددنا يوم ٦ من أغسطس ١٩٥٩ موعداً لافتتاح الفرقة . واستطعنا بعد جهود جبارة أن نستأجر مسرح ٢٦ يوليو المكشوف لمدة عشرة أيام فقط . اكتملت فى يوم الافتتاح جميع العناصر التى تبشر بالنجاح ولم يبق إلا أهمها ، وهو الجمهور . وراودتنا فى هذا اليوم المخاوف والأسئلة التى لم نستطع الإجابة عليها . هل يقبل الجمهور على عرض راقص لن يجد فيه ما تعوده من هز الوسط أو هز البطن ؟ وهل يتمسك الجمهور برأيه وفكرته عن الرقص ؟ . . . أو أنه قد يرى فيه معانى أخرى أحسن وأنبل مما كان يظن ويكتشف فى كلمة « رقص » مدلولا آخر يعادل كلمة « فن » ؟

وبينما كنت مشغولا مع أعضاء الفرقة فى إجراء الاستعدادات اللازمة للافتتاح ، أخذ على رضا كرسياً وجلس بجوار شباك التذاكر يراقب عملية البيع .

ومر النهار ولم يتقدم شخص واحد لشراء تذكرة ، فتوقعنا الفشل .

وفى الساعة السادسة حدث ما جعلنا نفرح ونهلل ونحتفل ، فقد حضر أحد الرواد واشترى خمس تذاكر ، هناك إذن خمس متفرجين على الأقل سيشاهدون حفل الافتتاح .

رفع الستار فى الساعة التاسعة والنصف على مسرح ٢٦ يوليو الصيفى فى شهر أغسطس

الذى تنتقل فيه القاهرة إلى المصايف وتغلق جميع المسارح أبوابها وعند رفع الستار كانت دهشتنا فائقة . . . عند ما وجدنا جميع المقاعد مشغولة . وكان جمهور الليلة معظمه من الرجال إذ لم يجرؤ رب أسرة على إرسال أو اصطحاب السيدات إلى مثل هذا العرض قبل أن يختبره بنفسه ويتأكد من مدى صلاحيته ولياقته لأفراد أسرته .

ونجحنا تلك الليلة . ولم يكن مقياس النجاح هو شباك التذاكر ، وإنما كان المقياس أهم وأرفع من ذلك . فى الأيام التالية لاحظنا أن كل متفرج حضر وهو يصطحب زوجته أو بناته أو والدته أو أخواته، فأصبح جو المسرح عائلياً، ودل ذلك بلاشك على أن الرقص اكتسب الاحترام العائلى الذى كان يفتقده ، وبشر هذا بأن كلمة رقص فى طريقها إلى التخلص مما يشوبها من عيوب .

ومنذ تلك اللحظة بدأت الأسئلة التى تدور حول موضوع الرقص تتخذ شكلا آخر ، فقد شعر كل من الجمهور والفنانين والصحافيين والنقاد برغبة فى معرفة أسرار هذا الفن ودخائله وطرق تطويره والارتقاء به . وكانت كل هذه الأسئلة تدل على اهتمام الناس بفنون الرقص وعلى تغير نظرتهم إليه .

وأخذت أجيب على الأسئلة والاستفسارات منذ ذلك التاريخ ، تاريخ افتتاح الفرقة حتى يومنا هذا . وكنت أوفق فى الإجابة على بعضها ، وكان بعضها يحيرنى فأبحث لها عن جواب سنين طويلة .

والآن وقد أصبح عندنا فى القاهرة وحدها أربع فرق للفنون الشعبية غير فرق المحافظات والجامعات ، فكرت أن أجمع ما صادفنى من مشاكل وعقبات فى موضوع الرقص والفنون الشعبية ، وأبين كيف تغلبنا عليها لعل ذلك يلقى ضوءاً على هذا الفن آملا أن يساعد الراقصين الذين يزيد عددهم الآن على الألف على تفهم دقائق عملهم ، وراجياً أن يزيد ذلك من متعة المتفرج ودرجة تذوقه ، ولعل بعض الراقصين الذين يتطلعون إلى تصميم الرقصات يجدون فيها بعض المعلومات والخبرات التى تساعد على الوصول إلى أهدافهم. ومن يدرى فقد تفيد هذه التوضيحات عند إنشاء وتنظيم فرق جديدة أخرى فى أنحاء الجمهورية .

ما هدف الفرقة ؟ أين البرنامج الجديد ؟ هل نبدأ بتصميم الرقصات أم بتأليف


الموسيقى ؟ كيف نستوحى الرقصات والأفكار؟ ومن أين نحصل على المعلومات اللازمة؟ ما هى شروط الالتحاق بالفرقة ؟ ما هو مستقبل الراقص فى مصر ؟ ما الرأى فى الاستعانة بخبراء الرقص الأجانب ؟ من الذى يقدم فكرة الرقصة ؟

كل هذه وغيرها من الأسئلة التى تدل على الاهتمام بهذا الفن والرغبة الصادقة للنهوض به وتطويره ، أرجو أن أوفق فى الإجابة عليها على ضوء ما مارسته من تجارب منذ نشأة فرقة رضا حتى الآن .



بياع العرقسوس

الناى السحرى



بياع العرقسوس

نبين زين


غزل فى الريف



السيد الجمل



خان الخليلى



عرائس المولد



لماذا اخترت الرقص الشعبى

كانت هوايتى للرقص منذ الصغر تشير إلى أنى قد أصبح فى يوم من الأيام أحد راقصى الباليه أو الرقص الحديث . وتصورت نفسى كثيراً مثل الراقص الأمريكى المشهور « فريد استير » أو « جين كيلى » وهم أبطال الأفلام الاستعراضية الأمريكية ، فقد كنت شغوفاً بهذا النوع من الرقص وما يتبعه من موسيقى الجاز وكل ما يتمشى مع هذا الجو ، متأثراً بالأفلام الراقصة التى كنت أشاهد الواحد منها عشرات المرات .

اندمجت فى هذا اللون من الرقص وأخذت أرقص وأكون فرقاً للهواة فى النوادى الرياضية وأصمم عشرات الرقصات للسينما المصرية كلها من هذا النوع . وفجأة تساءلت . . . ما هدفى ؟ . . . هل كان هدفى أن أصبح فى يوم من الأيام أبرع من يؤدى الرقص الأمريكى الحديث ؟ طبعاً لا ، فالتقليد لا يمكن أن يتفوق على الأصل . وهل أصبح فى يوم من الأيام أحسن راقص باليه فى العالم ؟ وهل يمكن أن أكوّن فرقة باليه من الشبان والشابات المصريين تكتسب شهرة عالمية ؟ هذا أيضاً محال لأن فن الباليه يعتمد على تقاليد ترجع إلى مئات السنين . ويحتاج إلى تدريب منظم تحت إشراف خبراء تدربوا هم أيضاً عشرات السنين تحت إشراف خبراء آخرين ، وهذا كله غير متوافر . ولو فرضنا أن كل ذلك متوافر فإن فى العالم آلافاً من راقصى الباليه معظمهم مغمورون لا نعرف منهم إلا العدد القليل الذى يعد على أصابع اليد . كما أن فى العالم مئات من فرق الباليه الكبيرة ولا نعرف منها إلا تلك التى وصلت إلى شهرة عالمية وهن تعد أيضاً على أصابع اليد .

وإذا شاهدنا عرضاً لفرقة باليه عالمية ذات مستوى رفيع فإنه من الصعب جداً أن نقنع بعد ذلك بمشاهدة نفس العرض لفرقة أقل منها مستوى .

وإذا أردنا تكوين فرقة باليه على مستوى متواضع فإنه يلزم أن نبدأ الآن ــ

بالاستعانة بالخبراء العالميين حتى يمكن بعد عشر سنوات من التدريب الشاق المتواصل أن نخرج جيلا تجريبياً من الراقصين ولن تتكون الفرقة المطلوبة من هذا الجيل بل علينا أى ننتظر أجيالا أخرى .

هذا عن الباليه . وإنى لا أعترض على التدريب الشاق المتواصل والسنين الطويلة من الانتظار ، فإننا نبذل نفس الجهد تقريباً فى الرقص الشعبى ، ولكنى أحب أن أوجه كل هذه الجهود إلى نوع من الفن ننفرد به ونقدمه إلى العالم فنقف أمام أكبر الفرقة بفضل أصالة ما نقدمه . . . ذلك هو الرقص الشعبى الذى ينتظرنا بكنوزه الثمينة التى لم تمتد إليها يد لتصقلها وتقدمها إلى العالم . فإذا نجحنا فى هذه المهمة نكون قد استكملنا نقصاً سبقتنا إلى استكماله دول كثيرة كما نكون قد قدمنا إلى بلدنا عملا تفخر به .

هذا ما دفعنى إلى الاهتمام بتكوين فرقة للرقص الشعبى فاتجهت بأفكارى هذه إلى المسئولين فى وزارة الثقافة والإرشاد . واشتركت فى أوبريت « يا ليل يا عين » راقصاً ومصمماً للرقصات ، ونال عرضها بدار الأوبرا نجاحاً منقطع النظير . وفى موسكو عام ١٩٥٧ خضنا أول تجربة فى هذا الفن عند ما اشتركنا فى مسابقة الرقص الشعبى فى مهرجان الشباب الذى اشتركت فيه معظم دول العالم فى ذلك العام . وتؤكد قصة نجاحنا فى هذا المهرجان أن الأصالة فى الفن تقود دائماً إلى النجاح برغم كل الصعاب والعراقيل التى قد تعترض الفنان .

تبدأ القصة عندما حررنا استمارات الاشتراك فى المسابقة عن طريق مجلس رعاية الشباب . وبدأت فى تصميم رقصة بعنوان « نبين زين » يشترك فيها أربعة شبان وأربع بنات لم تكن لهم خبرة فى الرقص فى ذلك الوقت . . . وفريدة التى كانت صبية تدرس مبادئ الباليه . وكانت بدايتنا من ا ، ب الرقص. وبعد حوالى ثلاثة تدريبات فقط مع هذه الفرقة المبتدئة ، حضر إلى القاهرة فجأة الفنان الروسى « إيجور موسييف » بصفته رئيس الحكام فى مسابقة الرقص ليشاهد ما تقدمه فرقتنا ، وفوجئنا به أثناء تدريباتنا البدائية فى كواليس مسرح الأوبرا . كنا ما زلنا نتدرب على (ا ، ب) الرقص، ولم يكن مستوانا يسمح لنا بأن نقف أمام هذا الفنان الكبير للاختبار . وقد حدث ما توقعت . . . فقد بدا عليه عدم الاهتمام لما نقدمه حتى إنه استدار فى جلسته وانهمك فى حديث شخصى مع مدير الأوبرا متجاهلا الرقصة التى نقدمها له . والواقع أنه كان على حق فى

تصرفه هذا ، فلم يكن مظهرنا مظهر راقصين ، لا فى اللبس ولا فى الأداء ، ولم تكن تصاحبنا الموسيقى بل كنا نتمم الألحان بأفواهنا ، وغير ذلك من المناظر المؤذية .

كان ذلك قبل ميعاد السفر بحوالى شهر ، وفى أثناء هذه المدة تغيرت الأحوال فقد اكتمل تدريب الراقصين وتم تأليف الموسيقى وتوزيعها على الآلات الشرقية مثل القانون والعود والكمان والطبلة والرق والناى بالإضافة إلى البيانو ، وصممت الملابس المصرية الصميمة .

سافرنا إلى موسكو ضمن بعثة الشباب المصرية التى كانت تتكون من سبعمائة مصرى يشتركون فى مختلف المجالات . وقضينا فى موسكو حوالى خمسة عشر يوماً قبل أن نعرف موعد المسابقة ومكانها ، فقد حاولنا بشتى الطرق أن نعرف ذلك من المسئولين فى البعثة المصرية ، ولكن بدون جدوى. وفى اليوم السابق للمسابقة اختفى عازف البيانو وهو أيضاً مؤلف الموسيقى. وعلمنا فيما بعد أنه سأل فى أحد المحال التجارية عن « أسبرو » أو أى حبوب للصداع فنقله المسئولون فوراً إلى مستشفى خارج موسكو خوفاً من عدوى الأنفلونزا الآسيوية التى كانت منتشرة فى ذلك الوقت. كان علينا أن نفتح حقيبته ونأخذ جميع النوت الموسيقية ، واستعنا بتلميذة فى معهد الموسيقى الشرقية كانت ضمن البعثة لكى تعزف على البيانو بمكان العازف المختفى ، وكان عليها أن تتدرب على موسيقى الرقصة فى هذه الفترة الوجيزة . أما راقصاتنا الأربع فقد قررن عدم الاشتراك فى المسابقة بسبب خلافات شخصية قامت بينهن ، ولم أتمكن من إقناعهن بالعدول عن هذا القرار . استعنت بأربع آنسات أخريات من ضمن البعثة ، وكن قد اشتركن معى فى تجربة « يا ليل يا عين » ؛ وكان تعليمهن رقصة نبين زين فى يوم واحد مشكلة كبرى .

تغلبنا على كل هذه الصعوبات وذهبنا إلى مقر المسابقة وكان عبارة عن قصر عظيم به مسرح كبير وقاعات فسيحة للتدريب موزعة على الدول المشتركة فى المسابقة . علمنا من المسئولين أننا غير مشتركين فى المسابقة حيث لم نقدم استمارات الاشتراك ولم نحضر فى الميعاد المناسب لتسلم البطاقات الخاصة وغير ذلك من الشروط التى أخللنا بها . شرحت لهم أنه من غير المعقول أن نحضر من القاهرة إلى موسكو ونعود دون أن نشترك فى المسابقة ، وأنه لا ذنب لنا فيما حدث من خطأ أو إهمال . حضر إلينا رئيس الحكام وكان هو نفسه الفنان « موسييف » الذى سبق أن شاهد تدريباتنا فى القاهرة ، فانهال علينا تأنيباً وتوبيخاً لعدم اتباعنا التعليمات والتنظيمات . والحقيقة أنه لم تكن لدينا أية فكرة عن هذه التعليمات

والتنظيمات ، فقد كان فى البعثة المصرية مسئولون يحملون جميع الألقاب مثل رئيس لجنة كذا ومقرر لجنة كذا وسكرتير لجنة كذا وغيرهم ،وكلهم مسئولون عن التنظيم وإصدار الأوامر والتعليمات إلى أفراد البعثة . ولما رأى موسييف إصرارنا على الاشتراك فى المسابقة سمح لنا بذلك على أن نقدم رقصة واحدة فقط تدخل بين فقرات برنامج « رومانيا » فأسرعنا لاستبدال ملابسنا واستكمال التدريبات ونحن فى شدة الخوف من الأخطاء المحتملة ومن مقارنة رقصتنا المتواضعة بالروائع التى شاهدنا أجزاء منها تقدم فى هذا اليوم . أخذت أقارن بين راقصى الفرق الأخرى وراقصينا فوجدت أن الفرق شاسع ولا وجه للمقارنة من حيث مهارة الأداء ودقته ، فلاح لى شبح الفشل .

عندما حان دورنا أمرنا المسئولون أن نقدم رقصة واحدة . ولا نطيل فى الرقص . وعلى إيقاع الطبلة ولحن أيا زين العابدين فوجئنا بالجمهور الروسى وبالمتفرجين من جميع أنحاء العالم يصفقون على الواحدة ، وأدينا الرقصة بما فيها من أخطاء بسيطة فى الأداء لم يفطن إليها المشاهدون ، ودوى التصفيق فى القاعة عند انتهاء الرقصة فكدت أن أطير من الفرح . وألح على المسئولون لتقديم رقصة أخرى فاعتذرت لأننا لم نستعد إلا برقصة واحدة لهذه المناسبة . فطلبوا منى إعادة عرض نفس الرقصة أو جزء منها فاعتذرت أيضاً فقد كنت أخشى أن نقع فى أخطاء أكبر تفسد علينا هذا النجاح .

وفازت الفرقة بالجائزة الثالثة فى هذه المسابقة وقدمت إلينا الميداليات وشهادة كبيرة بتوقيع الحكام وعلى رأسهم الفنان « إيجور موسييف » .

كنت على يقين أن نجاحنا فى هذه المسابقة لم يكن بسبب براعتنا فى الرقص أو فى الإخراج ، وإنما كان السبب الأول لهذا النجاح أننا قدمنا للعالم فناً لم يسبق له مشاهدته ، سواء فى ذلك الرقص أو الموسيقى أو الملابس أو الطابع العام .

وإذا كنا قد نجحنا فى مثل هذه المسابقة العالمية معتمدين على فنوننا الشعبية فى صورتها البدائية ، فلماذا لا نضيف إليها العلم والدراسة والتدريب المنظم فنصل بذلك إلى المستوى العالمى فى هذا الفن ؟

البرنامج الجديد

كنت منهمكًا فى التدريبات اليومية مع أعضاء الفرقة استعداداً لتقديم موسم على مسرح البالون عند ما تلقيت مكالمة تليفونية . وطلب منى المتحدث مقابلة السيد مدير هيئة الإذاعة والتليفزيون التى كانت تتبعها الفرقة فى ذلك الوقت ، وفى مكتبه بمبنى الإذاعة قابلنى المدير بالترحاب وأفادنى أن السيد وزير الثقافة يسأل عن فقرات البرنامج الجديد الذى تعده الفرقة لذلك الموسم. وقد سرنى جداً اهتمام السيد الوزير بالفرقة وتفاصيل برامجها فأجبته أن البرنامج يتضمن الفقرات الآتية :

مولد الحسين ، بنات إسكندرية ، نهاية باشا ، عسكرى المرور ، قطار الثورة ، بالإضافة إلى فقرات أخرى . وعدت بذاكرتى إلى مقابلة سابقة مع السيد مدير الهيئة حينما طلب منى تصميم برنامج يحدث دوياً فى الأوساط الفنية ، فيستطيع أن يفخر بنا فى جميع المجالات . كان ذلك منذ حوالى ستة أشهر أمضيناها فى تدريب متواصل تمكننا خلالها من إخراج هذه اللوحات التى أعددناها لموسم كبير قدرنا له ثلاثة أشهر فى الصيف ومثلها فى الشتاء . أفقت من تأملاتى عند ما قال السيد المدير إن هذا البرنامج قديم ، وإنما هو يسأل عن البرنامج الجديد ، فأكدت له أن تلك هى فقرات البرنامج الجديد . فأصر على أنه قديم بدليل أنه عرض من قبل فى مهرجان التليفزيون بالإسكندرية . وكان السيد مدير الهيئة على حق لأن البرنامج سبق عرضه فعلا منذ شهر فى مهرجان التليفزيون بالإسكندرية .

فالبرنامج قديم فعلا ومهرجان التليفزيون هو المسئول لأن إذاعة برنامج على الهواء معناه أن ملايين الناس تشاهد هذا البرنامج الجديد فى لحظة واحدة وبذلك يصبح فى الحال برنامجًا قديمًا . وهكذا أصبح العمل الذى قضينا فى تنفيذه ستة أشهر لكى يعرض لمدة ستة أشهر أخرى على المسرح على الأقل ، أصبح عملا قديمًا . والآن يلزم تقديم عمل آخر .

استأذنت السيد مدير الهيئة فى الانصراف بعد أن وعدته بإخراج برنامج آخر برغم ما يعترض ذلك من صعوبات كثيرة ، فطيب خاطرى بقوله : « أنت أدّها وأدود »

عدت إلى مقر الفرقة ورأسى ملىء بالأفكار والأسئلة والمتناقضات. وجدت أعضاء الفرقة فى انتظارى لسماع الأخبار إذ تعودنا أن نتكلم بصراحة فى مشروعاتنا الفنية ونناقش مشاكلنا ، فواجهتهم بهذه المشكلة الكبيرة وهى إخراج برنامج جديد فى فترة قصيرة من الزمن ، وسمعت آراءهم فى هذا الخصوص . . . قال حسن عفيفى فى تفاؤل : وما له يا أستاذ محمود نعمل برنامج جديد ونخلصه فى شهر واحد . فرد عليه نبيل مبروك : شهر واحد إيه يا حسن ولا ست أشهر . واقترح عبد المنعم ضاحكًا أن نغير ملابس العرض القديم ونطلق عليه اسما آخر فيصبح بذلك برنامجًا جديداً كما فعلت بعض الفرق الاستعراضية من قبل . فضحكنا جميعًا وأجّلنا المناقشة إلى يوم آخر ، وعند ما غادر الأعضاء مقر الفرقة ليلا كانت المناقشات لا تزال دائرة بينهم حول هذا الموضوع ، ما هو الزمن اللازم لإخراج برنامج جديد؟ وما البرنامج الجديد ؟ وماذا عن البرنامج الجديد الذى حكم عليه بالقدم بعد أسبوع واحد من عرضه وبرغم نجاحه الكبير ؟ وكيف نحصل على الأفكار الجديدة ؟ إلى آخر ذلك من الأسئلة الفنية . أما أنا فقد أخذت أتقلب فى فراشى وأجلس أحيانـًا لأتكلم فى أثناء نومى . وفى الصباح خرجت أتمشى فى الشوارع باحثًا عن البرنامج الجديد .

كل ما كان يشغل بالى هو الفكرة أو نقطة البداية ، ومع أن الفكرة يمكن تغييرها أو التعديل فيها فيما بعد ، إلا أنها ضرورية عند بدء العمل . وجاء موعد التدريب فذهبت إلى مقر الفرقة ولم أشترك فى التدريبات اليومية ، فلم أستطع أن أحول تفكيرى عن هذا الموضوع . وقابلت محمد فؤاد سكرتير الفرقة ومدير المسرح وكان جالسًا على مكتبه فسألته : هل لديه فكرة لبرنامج جديد . فوضع محمد يديه فى جيوبه وأخذ يبحث طويلا ثم قال : ما عنديش . وبعد انتهاء التدريب التف حولى بعض أعضاء الفرقة وسألونى : هل وجدت الفكرة ؟ فأجبتهم بالنفى .

وهنا قال لى الجداوى رمضان مشفقـًا : من الصعب طبعـًا أن نجد أفكاراً جديدة بعد أن أخرجنا إلى الآن أكثر من خمسين فكرة مختلفة فى مجال الفنون الشعبية ، ولا ننسى ما قدمته الفرق الأخرى أيضًا من أفكار . وأعتقد أنه سوف يأتى اليوم الذى تنتهى فيه

هذه الأفكار أو تكاد . وفى الحال بدا الوجوم على أعضاء الفرقة فمستقبلهم كله يتوقف على الأفكار الجديدة التى تضمن لهم استمرار العمل .

وأزعجنى هذا الوجوم وطلبت منهم أن يهدءوا لنتناقش بروية . وقلت لهم أن يطمئنوا فالأفكار كثيرة جداً ومصادرها عديدة ومتجددة مثل تعاقب الليل والنهار ومعينها لا ينضب . وليست المشكلة فى وجود هذه الأفكار أو انعدامها وإنما المشكلة فى اختيار الفكرة الملائمة للظروف والتى تتمشى مع مزاجنا الفنى وحالتنا النفسية فى الوقت الحاضر تماماً كمشكلة الطفل الذى يتوقف أمام مجموعة من قطع الحلوى لا يعرف أيها يختار .

ويمر الفنان دائماً بهذه المرحلة كلما بدأ عملا جديداً . ولكى أطمئنهم أكثر من ذلك بينت لهم بعض المصادر العديدة التى يستوحى منها الفنان أعماله ، الطبيعة تعتبر من أهم هذه المصادر فهى مليئة بالأحداث المثيرة والنوادر والمناظر وعادات الناس وتقاليدهم . فالثأر مثلا فى الصعيد كان أساساً لكثير من الأفلام السينمائية والمسرحيات ، والنيل وفيضانه ألم يوح لنا برقصة السد العالى ، وتعاقب الفصول والزرع والحصاد وصيد السمك وغير ذلك من ظواهر الطبيعة والحرف وعادات الشعوب كلها مصادر للأفكار الراقصة .

وفى الحال تفتحت أذهان بعض الأعضاء فقالت «ببا» وهى من أوائل راقصات الفرقة : لماذا لا نخرج لوحة جنى القطن ونبين أهميته فى اقتصاد بلدنا ونصور موسم الزواج الذى يعقب الجنى ؟ وقال صالح معقباً : هذه فكرة جميلة جداً ويمكن أن نصمم رقصات تصور الأفراح الشعبية . وقال عبد المنعم : ونصمم رقصة عن الفكهانية وأخرى عن مبيض النحاس . وقاطعهم نبيل قائلا : عندى فكرة جريئة ، لماذا لا نستخدم الزار فى إخراج لوحة رائعة ؟ فاعترض الجداوى قائلا : إن الزار من العادات القبيحة التى يجب أن نقاطعها . ولكن فاروق مصطفى دافع عن الفكرة قائلا إنه يمكننا محاربة مثل هذه الأفكار فى لوحات تبين مساوئها وأضرارها . وقالت فريدة : إنى أفضل أن نهتم بالجمال وبالعادات والتقاليد الحميدة فنبرزها لكى نلفت إليها أنظار الشعب فيقبل عليها ، أما العادات السيئة فنتركها جانباً ولا نوليها اهتمامنا خصوصاً أننا نعرض مثل هذه اللوحات فى خارج البلاد ويهمنا أن نبرز للعالم جمال بلادنا .

أعجبتنى وجهة نظر فريدة لأنها تدل على الرقة والجمال . كما أعجبتنى شجاعة نبيل لأن الفن يحتاج إلى مثل هذه الشجاعة . فقلت لهم إن كل هذه الأفكار رائعة وكلها مستوحاة

من مصدر واحد هو الطبيعة ، فما بالكم بالمصادر الأخرى ؟ الأدب مثلا يمكن أن يمدنا بأفكار عظيمة . « ألف ليلة وليلة » قد توحى إلينا بعشرات من الأفكار الراقصة . قس على ذلك الأعمال الأدبية العصرية ألا تصلح « أهل الكهف » للأستاذ توفيق الحكيم لكى نحولها إلى دراما راقصة ؟ فقالت هدى وهى نادراً ما تتكلم : مثل مسرحية « سيدتى الجميلة » شاهدناها أخيراً فى السينما ؟ فقلت : تماماً ، وما رأيكم فى الموسيقى ، ألا تعتبر من المصادر الملهمة للرقص ؟ ألم تلهم موسيقى « ريمسكى كورساكوف » الفنان « ميشيل فوكين » فأخرج باليه شهر زاد ؟ ألم توح إلينا موسيقى على إسماعيل « خان الخليلى » . فأخرجنا عرضاً بهذا الاسم ؟

وما رأيكم فى الفنون التشكيلية والمواويل والأغانى والأمثال والحكايات أليست كلها مصادر تمدنا دائماً بالأفكار الراقصة ؟

ليست المشكلة إذن فى وجود هذه الأفكار أو انعدامها ، وإنما المشكلة أن ينتقى منها الفنان ما يتلاءم مع ذوقه وما يحس برغبة صادقة فى ترجمته إلى مجال فنه ، أو بتعبير آخر أن يتفاعل الفنان مع هذه الأفكار .

وسأل فاروق مصطفى : ما دامت هذه المصادر موجودة ومتعددة وعلى فرض أن الفنان تفاعل مع بعضها فأين إذن المشكلة ؟

إذا انتهينا من مشكلة اختيار الفكرة قابلتنا المشكلة الثانية وهى نوع الإطار الذى توضع فيه هذه الفكرة . فالاستعراض الراقص مهما كان مصدره ، إما أن يوضع فى إطار درامى أو إطار تجريدى . وطبيعى أن الاستعراض المبنى على قصة يحتاج إلى ترتيب وتسلسل منطقى يتمشى مع الحوادث الدرامية وغالباً ما يعبر عنه فى باليهات كاملة ذات عدة فصول ويتضمن خلاف الرقص تمثيلا إيمائياً (بانتوميم) وهو على ذلك عمل كبير مركب يصح أن يستغرق عرضه ساعة أو أكثر لأنه يقدم للمشاهد خلاف الرقص والموسيقى فكرة درامية تجذب انتباهه طوال مدة العرض .

أما الاستعراضات التجريدية فتستهدف الجمال فقط . جمال الحركة وجمال التشكيل وجمال الموسيقى والملابس . والفنان هنا يترك المشاهد لخياله الذى ينقله إلى آفاق بعيدة بوحى من هذا العرض التجريدى على قدرته على الإيحاء .

وهناك نوع من الاستعراض يتوسط هذا وذاك وهو الاستعراض المبنى على فكرة فقط لا قصة ، فيعطى جواً معيناً أو يمثل طائفة من الناس مثل الفلاحين أو الصيادين أو يمثل عملا أو مهنة معينة دون أن يحكى قصة .

وتلى ذلك فترة من السكون والتأمل قطعتها نيفين رامز التى كانت حتى الآن مجرد مستمعة وكأن الإلهام هبط عليها فجأة فقالت : لماذا لا نخرج قصة أخرى مثل قصة « الناى السحرى » التى لاقت نجاحاً عظيماً ، وهى إلى الآن محبوبة ومطلوبة من الجمهور بالرغم من تكرار عرضها على المسرح وعلى شاشة التليفزيون ؟ وعقب عليها حمدى قائلا : لو عرفنا سر احتفاظ هذه اللوحة بجاذبيتها لأمكننا أن نخرج الكثير مثلها . ترى ما هو السر وراء خلود بعض الأعمال دون غيرها ؟ ! فأجبته بعد فترة من التفكير قائلا إن العرض الخالد يكون عادة مبنياً على فكرة خالدة . وأظن أن الأفكار الخالدة هى التى تتعلق بالعواطف الإنسانية النبيلة مثل الحب والتضحية والشجاعة والوطنية وغيرها . فنجد مثلا أن باليه « بحيرة البجع » الذى يعرض باستمرار فى معظم فرق العالم منذ عام ١٨٩٥ . يعتمد فى فكرته على مثل هذه العواطف النبيلة التى يتحلى بها أبطال القصة مثل الحب الصادق فى قلب الأمير « زيجفريد » لمحبوبته « أوديت » ذلك الحب الذى كان سبباً فى إنقاذها من السحر الذى سلطه عليها ساحر جبار فجعلها فى صورة بجعة ولا ينقذها من هذا السحر إلا حب صادق وجد طريقه أخيراً إلى قلب الأمير . وباليه « روميو وجولييت » أيضاً من الباليهات التى كتب لها الخلود بسبب قصة « شكسبير » المليئة بالحب والتضحية والعواطف النبيلة ، ومجنون ليلى تعتبر كنزاً مليئاً بمثل هذه العواطف التى تصلح نواة لأعمال فنية خالدة .

ومن الموضوعات ما يتعلق بمناسبة أو حادثة معينة ، والعمل الفنى الذى يتخذ من هذه المناسبة أو الحادثة أساساً له ، قد يستمر عرضه طالما أن هذه المناسبة موجودة أو عالقة بأذهان الجمهور ، وينطفئ وميضه بانتهاء الحادثة أو المناسبة ، إلا إذا تخلل العرض بعض هذه العواطف الإنسانية التى قد تؤدى إلى خلوده .

وقال حسن عفيفى متحمساً : ما رأيكم فى فكرة وطنية ؟ فقلت إنه عندما يتفاعل الفنان مع الأحداث الوطنية فإنه لن يستطيع أن يتجاهلها فى فنه ، بل إنها تتغلغل فى نفسه وتظهر فى أعماله سواء أكان ذلك بطريق مباشر أو غير مباشر ، والتعبير عن المناسبات

الوطنية عن طريق الفن الصادق من أهم عوامل رفع الروح المعنوية وزيادة ترابط أفراد الشعب وحبهم للوطن .

ومن المناسبات الوطنية التى سبق أن عبرنا عنها خلال أعمال الفرقة الإصلاح الزراعى فى رقصة « خمس فدادين » والوحدة وبطل الثورة والسد العالى وقطار الثورة وغير ذلك من الأغانى والأفكار الوطنية التى تتخلل كثيراً من عروضنا الأخرى .

ويراعى الفنان ذوق الجمهور ورغباته عند ما يفاضل بين الأفكار المختلفة ليختار بعضها كما يراعى الأعمال والبرامج التى سبق له إخراجها حتى لا يكرر نفسه ويراعى إمكانيات المسرح والإمكانيات المادية وعشرات من الظروف الأخرى التى لا بد أن يعمل حسابها . وسأل فتحى شريف : من الذى يقدم فكرة العرض عادة ويتولى البحث عن الأفكار وبلورتها وتقديمها للاستعراض الراقص ؟ هل هو مصمم الرقصات أو الراقص أو الموسيقى ؟ وهل يلزم تكليف كاتب محترف أم شاعر للقيام بهذه المهمة ؟

الحقيقة أنه يمكن لكل هؤلاء أن يقدموا أفكاراً صالحة ، غير أن لكل منهم بحكم عمله وخبرته صفات ومميزات تظهر فى نوع الفكرة التى يقدمها . فالمؤلف الموسيقى يرى أفكاراً تغلب عليها حاسة السمع ، وغالباً ما تكون تخيلاته موسيقية وقد ينقصه الخيال التشكيلى أو الحركى . وبعكسه الراقص الذى تغلب على تفكيره التشكيلات الحركية وتطغى على الحاسة الموسيقية . أما مصمم الملابس والديكور فقد يستوحى أفكاره من أزياء ومناظر تفتقر إلى الحركة والإحساس الموسيقى . وقد يتميز الكاتب بخبرة درامية ومنطق مرتب إلا أنه قد ينقصه الإلمام بمشاكل الإخراج وإمكانيات المسرح وإمكانيات التعبير الحركى وحدود الراقص العضلية وإمكانيات الرقص عموماً فى تحقيق ما يكتب .

والشاعر الذى يتسم بالذوق السليم والتفكير والإيقاع المرتب قد يكون خير من يكتب للاستعراض إن لم تنقصه أيضاً الخبرة المسرحية والتنفيذية . وإن لم يجمع الفنان بين كل هذه الصفات والفنون فخير وسيلة لتقديم أفكار استعراضية ذات قيمة هى أن يتعاون مصمم الرقص مع بعض هؤلاء الفنانين للحصول على أحسن النتائج .

وفوجئنا فى أثناء المناقشة بصوت محمد فؤاد مدير المسرح ، وكان يراقبنا عن بعد طول

مدة المناقشة فقال: الآن وقد تم لكم إخراج البرنامج الجديد الذى يحتوى على رقصة من وحى الطبيعة وقصة من ألف ليلة وأخرى من عادات الشعوب ، ورقصة خالدة وأخرى وطنية ألا يمكن أن نستريح من هذه الضوضاء التى سببت لى صداعًا شديداً ؟ فضحك الجميع لأن محمداً مصاب دائمًا بالصداع بسبب أو دون سبب . ولما كانت الساعة قد جاوزت الحادية عشرة مساء فقد انصرفنا إلى منازلنا وتركنا محمد فؤاد مع آلامه .

الفصل الثانى



رحلة فى المحافظات لدراسة الفنون الشعبية

استقر الرأى أخيراً على إخراج برنامج جديد يتكون من لوحات غنائية راقصة تمثل كل محافظة من محافظات الجمهورية . وبدا لبعض أعضاء الفرقة أن تنفيذ هذا المشروع بسيط ويتلخص فى الاتفاق مع كاتب أغانى لتأليف أغنية لكل محافظة ويقوم على إسماعيل بتأليف موسيقى صعيدية وأخرى إسكندرانية وثالثة نوبية . والكل يعرف الملابس الصعيدية وملابس الفلاحين والملابس الإسكندرانية وغيرها . أما الرقص فقد اقترح بعضهم أن نعمل معسكراً داخل مقر الفرقة لمدة ثلاثة أشهر نواصل فيها تصميم عدة رقصات مثل رقصة العصاية المعروفة فى الصعيد والحجالة من مرسى مطروح ورقصة الفأس مثلا من الأرياف وغير ذلك من الرقصات المميزة لأنحاء الجمهورية .

قلت إن كل هذه الاقتراحات لطيفة جداً وإننا إن حبسنا أنفسنا شهراً أو أكثر فى مقر الفرقة فصحيح أننا نتمكن من تصميم كثير من الرقصات المذكورة ، ولكنها لن تكون سوى أعمال جامدة تنقصها الحياة وتبدو عبارة عن حركات راقصة منسقة وجمل حركية موضوعة الواحدة بجوار الأخرى بنظام وخبرة ، ولكن من المؤكد أن الحياة لن تدب فيها وأن الجمهور لن ينفعل معها ، ذلك لأنه عند تصميم الرقصات بهذه الطريقة لا نستوحى

شيئاً بل إننا نستخدم عقلنا الواعى فى التنظيم والترتيب دون أن نستعين بعقلنا الباطن أو بعبارة أخرى ينقصنا الإلهام .

الإلهام فى الواقع هو أهم الأمور التى تساهم فى تصميم الرقصة . والإلهام لا يأتى إلى مقر الفرقة من تلقاء نفسه ، ثم يطرق الباب عارضاً خدماته ، ولكن الفنان هو الذى يجرى وراءه ويبحث عنه . . . وقد يصادفه فى أسوان يرقص مع بعض النوبيين أو فى مرسى مطروح مشتركاً فى أحد الأفراح . ويتدلل هذا الإلهام ويأبى أن يتعاون معنا إن نظرنا إلى الأشياء نظرة سطحية أو كانت مشاركتنا فى هذه الأغانى والرقصات والأفراح مشاركة سلبية دون شعور أو انفعال ، بل يتطلب منا انسجاماً تاماً فى الجو المحيط ودراسة عميقة لكل صغيرة وكبيرة فيه .

قال أحد الراقصين وهو يعمل فى مركز الفنون الشعبية : إن كل البيانات والمعلومات الخاصة بالفنون الشعبية من أغان ورقصات وعادات مسجلة فى المركز على شكل أفلام سينمائية وأشرطة وغير ذلك . فلماذا نضيع وقتنا بالسفر إلى هذه الأماكن البعيدة ؟ قلت له : إن الهدف الأساسى من انتقالنا إلى هذه الأماكن هو اللقاء المباشر مع الناس ومع فنونهم والتفاعل الذى يحدث نتيجة التخالط وتبادل الحديث معهم ، الذى من شأنه أن يوحى إلينا بأفكار جديدة ويلهمنا بأعمال فنية أصيلة . أما الهدف الثانى فهو تسجيل كل ما نراه ونسمعه حتى تذكرنا هذه التسجيلات بالتفاصيل التى قد ننساها ، كما تعيد إلينا الذكريات والأحاسيس والانفعالات التى سبق أن عشناها فى ذلك الجو والتى تساعدنا على الخلق الفنى . أما التسجيلات الموجودة فى مركز الفنون فهى وإن كانت تمدنا بالمعلومات والتفاصيل إلا أنها لا تستطيع أن تخلق ذكريات وانفعالات وأحاسيس لم نعشها من قبل .

وهكذا كونا لجنة من خمسة أشخاص وتزودنا بآلات التصوير الفوتوغرافى والسينما وآلات تسجيل الصوت وركبنا قطار الصعيد وكلنا رغبة فى أن نعيش ما نراه وننفعل مع فنون البلاد التى نزورها . وانطلقنا بحثاً عما يستثير الإلهام .

دخل علينا مفتش القطار وطلب منا التذاكر ، فتبينا من لهجته الصعيدية أن رحلتنا إلى الصعيد قد بدأت . وأخذ يثقب التذاكر بآلة فى يده وهو يترنم بالألحان . وفى الحال قررنا أن يكون المفتش موضوع أول بحث نقوم به . أخذنا نتجاذب معه أطراف الحديث فعرفنا

أنه من الصعيد وأنه يحب الأغانى والمواويل مثل كل مواطنيه أهالى الصعيد . ورجوناه أن يغنى لنا بعض المواويل وأغلقنا باب الديوان وأخذنا نسجل له أغانيه دون أن يفطن إلى ذلك وكم كانت دهشته عند ما سمع صوته وسمع الحديث المسجل الذى دار بيننا وكان أكثر دهشة عند ما سمع نفسه يغنى :

من بعد ما كان عنبه فى إيدى اتلاقاه
اليوم حجروه عيـنى ما شـايفاه
الزول يعمل إيه ما دام اللى حبه جافاه
يبطلها المحبه م اللى حصل له كفاه

وفى قنا تعرفنا باثنين من الفنانين وسجلنا لهما بعض الأغانى ، منها أغنية عن اللبن الزبادى الذى تشتهر به هذه المدينة ، ولاحظنا لأول وهلة أن الأغنية حديثة ، فهى من تلحين المغنى نفسه فلم يستر ع اهتمامنا التلحين بقدر ما استرعاه موضوع الأغنية .

وفى الصباح الباكر شاهدنا طوابير الفلاحات فى طريقهن إلى شاطىء النيل لكى يملأن البلاليص . وفى الطريق إلى النيل يكون البلاص فارغاً فتحمله الفلاحة على رأسها فى وضع مائل فتكون فوهته منكسه إلى أسفل ، أما فى طريق العودة بعد أن تملأه فإنها تحمله فى وضع رأسى وفوهته إلى أعلى . وهكذا يمكن معرفة إذا كان البلاص فارغاً أم مليئاً بالماء من طريقة وضعه على رأس الفلاحة ، وكذلك يعرف إن كانت الفلاحة فى طريقها إلى شاطىء النيل أم فى طريق العودة إلى دارها . والفلاحة فى قنا تلبس ملاءة داكنة اللون أطرافها مزركشة ، تختفى بداخلها وتضم طرفيها بيدها أمام وجهها فلا تترك إلا فتحة صغيرة من خلالها .

طلبنا من أحد المرافقين ، وكان له شارب طويل أن تشرح لنا إحدى الفلاحات طريقة لبس الملاءة فأكد لنا أن هذا مستحيل وأن تقاليد الصعيد لا تسمح بذلك . وذهب إلى منزله وعاد ومعه ملاءة وأخذ يشرح لنا عملياً طريقة لبسها ، فتجمع الأهالى حولنا ليشاهدوا هذا المنظر المضحك . وأخيراً تطوعت إحدى السيدات وكانت متقدمة فى السن وشرحت لنا طريقة لبس الملاءة فأخذنا لها بعض الصور الفوتوغرافية .

وفى حى آخر سمعنا أصواتاً رقيقة تغنى هذه الأغنية :

أول يا اختى كلّى واتنفختى
جوم يخطبوكى ما بلجيوش أبوكى
طظ ف أبوكى طظ
عمره ما داج الرز

وأسرعنا فى اتجاه الصوت فوجدنا بعض البنات يلعبن الكرة باليد ويغنين هذه الأغنية فاشتركنا معهن فى اللعب والغناء . وفى كل مرة تعاد فيها الأغنية تغير الكلمة الأولى فقط (أول . . . نوتة . . . رى . . . شبك) وهكذا . وكانت هذه الأغنية هى البذرة التى بنيت عليها رقصة « ألعاب الأطفال » المشهورة بعد أن أضيفت إليها أغنية « الكرمبة » من محافظة المنيا .

يا حلاوة عا الكرمبه الله الله عا الكرمبه
آدى مشية بنت العمده يا حلاوة عا الكرمبه
وآدى جعدة بنت العمده الله الله عا الكرمبه
وآدى رجصة بنت العمده يا حلاوة عا الكرمبه

وتقلد المغنية بنت العمدة وبنت البيه وغيرهما فى المشى والجلوس والرقص . . . إلخ . . .
ولقد صممنا رقصة ألعاب الأطفال المشهورة برقصة « الكرمبة » بضم ومزج هاتين الأغنيتين .

اقترح علينا أحدهم أن نذهب إلى مدرسة بنات لكى نشاهد الرقص الصعيدى على أصوله ، ورحبت بنا الناظرة والمدرسات وجمعن التلميذات فى إحدى الصالات ، فأمسكت إحداهن بالطبلة ورقصت البنات الواحدة بعد الأخرى . وأخيراً قدمن لنا رقصة من رقصات فرقة رضا .

استوقفتنا هذه المرة ونحن فى طريقنا إلى الاستراحة أصوات رجالى هزتنا قوتها وصلابتها فسرنا كالمأخوذين فى اتجاه مصدر الصوت . عمال البناء فى ملابسهم الداخلية وكأنها صممت خصيصاً لهذا العمل . سروال قصير وقميص داخلى (فانلة) بكم طويل مشمر إلى ما فوق المرفق وصديرى وربطة رأس ولبدة للوقاية من حرارة الشمس وحذاء برقبة . اجتمع هؤلاء الرجال لخلط الأسمنت بالرمل والزلط فأمسك أحدهم بجاروف مربوط بحبل

طويل يشده من الطرف الآخر مجموعة من زملائه فى حركات إيقاعية فيساعدونه على تقليب الخلطة . أما رئيس العمال فيراقب العملية وهو يرتدى جلباباً طويلا ولاسة ويلقى بتعليماته فى شكل أغنية ويرد عليه جميع العمال .

كل هذا فى إيقاع منتظم يسرع أو يبطئ حسب حاجة العمل .

رئيس العمال	العمال
شد حيلك	أيوه يا ريس
ربنا معاكم	أيوه يا ريس
همه شويه	أيوه يا ريس
يا سيد	آه يا ريس
سيد يا جناوى	أيوه يا ريس

ويلمح رئيس العمال حسناء تمر عن قرب فتنقلب تعليماته ونداءاته إلى أغنية عاطفية يتخللها حنين للأهل والوطن ، لأنه كثيراً ما يتغرب هؤلاء العمال بحكم عملهم عن الأهل والبلدة ، ويرد عليه العمال وهم منهمكون فى العمل :

رئيس العمال	العمال
ما تحاسب يا فلايكى جدامك الهويس	جدامك الهويس
جدامك سبع صبايا شايلين البلاليص	شايلين البلاليص
يا وابور الساعة اتناشر لاكتب لك ورجه	لا كتب لك ورجه
تسلم لى ع الحبايب واخواتى الشججه	واخواتى الشججه
يا وابور الساعة اتناشر يا مسافر بلدى	يا مسافر بلدى
تسلم لى على حبابى وبزايد ولدى	وبزايد ولدى
يا وابور الساعة اتناشر يا مجبل عا الصعيد	يا مجبل عا الصعيد
تسلم لى على اخواتى حتى المولود جديد	حتى المولود جديد
يا بنية ان خيروكى فى البلد تاخدى مين	فى البلد تاخدى مين
ما اختار إلا محبوبى واللى شريكى مين	واللى شريكى مين

كان الغناء رائعاً والمنظر أروع ، منظر العمال الأقوياء والرجال الذين شيدت على

أكتافهم مصر منذ القدم ومع ذلك فهم يعملون فى تواضع والغناء العذب الرقيق يتدفق من أفواههم . سجلنا كثيراً من هذه الأغانى وأخذنا لهم بعض الصور الفوتوغرافية وعندئذ ظنوا أننا مندوبون من الإذاعة والتليفزيون فهتفوا بحياة الرئيس جمال عبد الناصر لتصل هتافاتهم إلى أسماع العالم كله خلال تسجيلاتنا بالميكروفون .

وقبل أن نستقل القطار إلى الأقصر ، ذهبنا فى زيارة قصيرة إلى مصنع للأوانى الفخارية وشاهدنا مراحل الصنع من تجهيز الطينة وتشكيلها فى صورة قلل وأباريق وأوان ، ثم تجفيفها فى الشمس وأخيراً زخرفتها وتلوينها .

أحسست أننى أمام لوحة رائعة اسمها « القلل القناوى » وطبيعى أن يدفعنى هذا الإحساس إلى مزيد من الدراسة فقررت العودة مرة أخرى لهذا الغرض ، إذ لم يكن لدينا الوقت الكافى لهذه الدراسة فكان علينا أن نلحق بقطار الأقصر . قضينا فى معبد الكرنك بالأقصر يوماً كاملا مع بعض الفنانين من الأهالى . وعلى أنغام المزامير البلدى والطبلة والربابة ، شاهدنا رقصة العصاية ولعبة التحطيب وصورناها من جميع زواياها وبجميع حركاتها كما سجلنا الموسيقى والأغانى . وقد تملكت مشاعرنا أغنية استعملناها فيما بعد فى مصاحبة رقصة العصاية التى تؤديها الفرقة الآن نتيجة لهذه الدراسة :

ضيعت مالى وأنا مالى ضيعت مالى وأنا اعمل إيه
ضيعت مالى على حلالى ضيعت مالى وأنا أعمل إيه
جانى طبيبى يـداوينى جال لى طبيبى وانا اعمل إيه
والبنت بيضة بيضة بيضة البنت بيضة بس الفلوس
يا ولدى يا ولدى أنا حبيت بنار الهوى انكويت

وكان اجتماع كل هؤلاء الفنانين فى معبد الكرنك فرصة نادرة للسائحين الأجانب الذين تجمعوا ليستمتعوا بالموسيقى والرقص ويلتقطوا مئات الصور الفوتوغرافية .

وفى الصباح الباكر فى أثناء تجولنا بين الآثار الفرعونية رأينا رسوماً لرقصة العصاية منحوتة على جدران المعابد ومزينة بالألوان فى كثير من المقابر . إنها بحق رقصة عظيمة وعريقة احتفظت بطابعها ورونقها وشعبيتها آلاف السنين . وأينما ذهبنا بعد ذلك صادفتنا رقصة العصاية فى أسوان وفى أسيوط وجرجا وسوهاج ، فالصعيد كله يرقص بالعصا .

كان أول لقاء لنا مع رقصات النوبة فى معبد الأقصر مع أننا لم نصل بعد إلى النوبة ولا حتى إلى أسوان غير أن فنانى النوبة كانوا قد سبقونا وتجمع عدد من أعضاء نادى أبناء محافظة أسوان الذين يعملون بالأقصر ، وأبوا إلا أن يعرضوا علينا فنونهم . اجتمع عدد كبير منهم فى معبد الأقصر فى صف طويل منتظم ووقف المطرب يتقدمهم فى أول الصف وبجواره عازف الدف ، أخذ المطرب يغنى ويرد عليه زملاؤه وهم يتمايلون فى جميع الاتجاهات ويصفقون فى إيقاعات فنية ، وفجأة ينحنون إلى الأرض ثم ينهضون ببطء . والعجيب أنهم يؤدون عدة أعمال فنية فى وقت واحد ، فهم يصفقون ويغنون ويرقصون فى نفس الوقت . ومن وقت لآخر كان يخرج من الصف راقص فيؤدى رقصة منفردة ، ثم يعود إلى مكانه ويخرج غيره وهكذا .

اتفقنا على لقائهم فى المساء بنادى شباب أسوان لكى نسجل الأغانى ونستفسر عن معانيها ولكى نقضى سهرة نشرب فيها الشاى ونتبادل الأحاديث .

وفى ركن من النادى جلسنا مع المطرب النوبى وكتبنا بعض الأغانى التى غناها فى الصباح :

يا وزّنـــا يـــاوز يا وزّنا يـــاوز
يا وزنـــا وعـــايم على ويـــن يا وزنـــا

حلوة من العالى علىّ بصّات خليتنى اتجلّب على البساط
يا لابسة الدهب رصّات وعايم على وين يـــاوز

يـــا وزنـــا يـــاوز يـــا وزنـــا يـــاوز
يـــا وزنـــا وعايم على وين يا وزنـــا

ولما كنا فى طريقنا إلى محافظة أسوان لدراسة فنونها الشعبية فقد اكتفينا بهذا القدر من الأغانى والرقصات لكى يتسع لنا الوقت لدراسة فنون الأقصر .

جمع وتكسير القصب على الشاطئ الغربى للنيل عملية شاقة يستعين عليها العمال بالغناء :

صلى ع النبى صلى صلى ع النبى صلى
صلى ع الهادى صلى صلى ع النبى صلى

صلى وسمعنى حســك صلى ع النبى صلى
صلى وعافيــة يا إخوانى صلى ع النبى صلى
صلى ربنـــا يسهلك صلى ع النبى صلى
يا محمد كن ضمينى يا محمد كن ضمينى
كن ضمينى وكن شفيعى يا محمد كن ضمينى
كن ضمينى عالمحنه ديه يا محمد كن ضمينى

ولم تكن هذه الأغانى مصحوبة بالموسيقى اللهم إلا صوت أعواد القصب وهى تهوى على الأرض على أثر ضربات سكاكين الحصاد (المحشة) التى يستعملها الفلاحون بمهارة فائقة . وتأتى الجمال بعد ذلك فتحمل القصب إلى مصانع السكر فنسمع لوناً آخر من أغانى الجمالين :

يا حبيبى يا جمـــال
بطل الثورة يا جمـــال
يا جمـــالو يا جمـــال
و الأراضى يا جمـــال
والله وجابها يا جمـــال
جصب السكر يا جمـــال
جصب الثورة يا جمـــال
على الفاوريكة يا جمـــال

كنا على بعد أميال من معبد الملكة حاتشبسوت بالدير البحرى عندما سمعنا صدى هائلا لأصوات تتردد بين الجبال كأنها تراتيل دينية فرعونية تنبعث من الماضى . واقتربنا من المعبد فرأينا عمال الحفريات يساهمون فى كشف الآثار وهم يغنون وتردد الجبال غناءهم :

يا جمـــال ســـلامات سلامات سلامات
كل دول ســـلامات سلامات سلامات
حتى عدوك طرشج مات سلامات سلامات
سلامات يا أبو عبد الناصر سلامات سلامات

وكان لهذا المنظر وهذا الغناء وصداه تأثير رائع على عواطفنا . ومن المصادفات أن فيلم «غرام فى الكرنك» الذى اشتركت فيه الفرقة قد تضمن لوحة غنائية راقصة عن معبد حاتشبسوت فكان تردد الأصوات فى الموسيقى والغناء كما سمعناه من عمال الحفريات من أهم مميزات هذه الرقصة .

على إيقاع الطبلة وتصفيق النوبيين ، سار بنا المركب الشراعى بين الجنادل السوداء التى تشتهر بها أسوان . وقفزنا إلى جزيرة صغيرة فى وسط النيل أقمنا بها حفلا راقصًا اشترك فيه عدد كبير من النوبيين بملابسهم البيضاء وعماماتهم الكبيرة . ومع أن فارق السن بينهم كان كبيراً جدًّا ، إذ أن منهم الأطفال والشبان والشيوخ ، إلا أن الجميع كانوا يرقصون بنفس الروح والنشاط والحماس . ويختلف رقص النوبة عن رقص الصعيد اختلافًا كبيراً . فبينما يتميز الرقص الصعيدى بالقوة والشدة والمهارة فى استعمال العصا ، يتميز الرقص النوبى بالرقة والسلاسة وليونة الحركات .

اشتركنا معهم فى الرقص فأحسسنا بمرح وسعادة فائقة . كان كل منهم يرقص بمفرده وفى أى اتجاه وفى بعض الأحيان تتشابك أيدى اثنين منهم فيؤدون رقصة مزدوجة .

اقتبسنا فى هذا اليوم من حركاتهم الراقصة أكثر مما نحتاج إليه لإخراج رقصة نوبية . وكانت مهمتنا بعد ذلك أن ننتقى أحسنها . كان بعضهم يرقص فى جلباب طويل أبيض يحجب حركات الأرجل ، أما البعض الآخر فقد رقص بملابسه الداخلية وهى عبارة عن قميص أبيض مثل الجلباب القصير ، يظهر من تحته سروال طويل أبيض ، وفوق القميص صديرى ملون به جيب صغير .

وقد أعجبنى هذا الزى لأنه يساعد الرقصة ويظهر حركات الجسم وفى نفس الوقت يحتفظ بالطابع النوبى. أما العمامة الكبيرة فقد شرح لنا أحدهم طريقة ربطها على الرأس ودهشنا لطولها الذى يبلغ حوالى خمسة أمتار كما دهشنا لعدد اللفات التى تدورها حول الرأس .

كانت الموسيقى الوحيدة المصاحبة للرقص هى إيقاع الطبلة الكبيرة التى يسمونها « الدهلة » وهكذا يسمونها أيضًا فى أنحاء الصعيد . سجلنا هذه الإيقاعات وصورنا أنواع الملابس . وكان علينا أن نبحث عن مزيد من الأغانى والموسيقى النوبية خلاف الإيقاع ،

فتقابلنا مع عدد آخر من الشباب النوبى فى مركز الثقافة حيث قدموا لنا عرضاً راقصاً شاهدنا فيه تشكيلات أكثر تنظيماً فاقتبسنا منهم حركات أخرى لم نر مثلها فى بحثنا الأول بالجزيرة . أما رقصة « التويست » التى قدمها لنا بعضهم بفخر فقد أغمضنا أعيننا عنها وكأننا لم نر شيئاً .

وعلى الباحث فى الفنون الشعبية أن يفرق بين الأصيل والدخيل إذ لا بد أن يصادفهما دائماً فى جولاته .

اجتمع لنا الآن أربعة من أهم العناصر التى نبحث عنها لإخراج رقصة نوبية . وهذه العناصر هى الرقص والموسيقى والغناء والملابس ، ولم ينقصنا إلا مشاهدة رقص البنات أو السيدات وكان ذلك أصعب ما فى الموضوع ، فالسيدات لا يرقصن علانية إلا فى بعض الأفراح وأمام السيدات فقط . ولم نكن نطمع فى الكثير إذ كان يكفينا أن نشاهد بعض البنات الصغار ولو من تلميذات المدارس فى بعض حركات الرقص فنكون فكرة عن رقص النوبيات .

أقلتنا السيارة إلى كوم أمبو ، الموطن الجديد للنوبيين بعد بناء السد العالى وفى مدرسة إعدادية اجتمع عدد غفير من الشبان لا يقل عن خمسمائة واشتركوا جميعاً بمهارة فائقة فى تصفيق مركب الإيقاع وجدنا صعوبة كبيرة فى تعلمه . ولما كان جهاز التسجيل قد تعطل من كثرة الاستعمال فلم يكن أمامنا إلا أن نعتمد على الذاكرة فى حفظ هذا الإيقاع المركب .

وأمضينا بعد ذلك وقتاً طويلا فى استذكاره وتسجيله فى النوتة الموسيقية . ومن العجيب أن كل هؤلاء الشبان يؤدون هذا الإيقاع تلقائياً بطبيعتهم . ومن وقت لآخر كان ينفرد أحد التلاميذ ببعض الحركات التى تخالف تماماً ما رأيناه فى أسوان وكذلك كانت الأغانى تخالف أغانى أسوان فى اللحن واللهجة . ودهشنا عند ما رأينا مرافقنا فى الرحلة وهو من أهل النوبة لا يستطيع التفاهم مع أهل هذه البلدة فى كوم أمبو إلا باللغة العربية فقط ، فقد تعودنا أن نسمعه يتكلم بالنوبية مع أهالى النوبة . ثم علمنا بعد ذلك أن النوبة تنقسم إلى ثلاثة أقسام « فادجا » و « عرب » و « كنوز » ولكل من الفادجا والكنوز لغة مختلفة وأن العربية هى لغة التفاهم بينهم .

واشتركت بعض التلميذات من مدرسة البنات فى العرض فقدمن بعض الحركات

الراقصة ، ولاحظنا أن الرداء الأسود الشفاف الطويل ويسمى « الجرجار » يخفى من تحته ملابس زاهية الألوان منها الأحمر والأخضر والأصفر .

وأخيراً اجتمع كل تلاميذ المدرسة واشتركوا فى غناء بمصاحبة آلة « الأكورديون » التى يعزف عليها مدرس الموسيقى فأعجبنا بأغنية مطلعها :

آيلا انى جراحا جنانى   شورتا انى نزا بوزاتمى
اليم ورى يا حبيبة   تاكير ورى يا حبيبة
انيه انيه فحالنى   سمراجون ايجون فحالنى

وهى أغنية عاطفية يشكو فيها المغنى جراحه لمحبوبته السمراء . وفى طريق عودتنا إلى أسوان ومن نافذة السيارة التقطنا كثيراً من الصور الملونة للبنات فى ملابس زاهية الألوان وهن يحملن على رءوسهن صفائح الماء . وقيل لنا إن البنت غير المتزوجة تلبس هذه الملابس الملونة ، وعندما تتزوج تلبس فوقها « الجرجار » أى الرداء الأسود الشفاف الطويل . وقد أعجبتنى هذه الألوان الزاهية فصممنا على نهجها ملابس رقصة النوبة الجديدة .

وفى حديقة النباتات على الشاطئ الغربى للنيل قضينا ساعات طويلة نستمع إلى عزف على الربابة يصاحبه إيقاع على الدف تستعمل فيه قطعتان رفيعتان من الخيزران . ولم نستطع أن نقاوم إغراء الموسيقى والإيقاع فأخذنا نؤدى كل حركات الرقص الصعيدى التى تعلمناها أثناء الرحلة .

وفى حجرتى بالفندق أغمضت عينى وتخيلت أعضاء فرقة رضا وهم يرقصون على المسرح رقصة النوبة الجديدة . رأيت الرقصة بحذافيرها من حركات وموسيقى وأغان وملابس تماماً كما نقدمها الآن على المسرح . لذلك لم أجد صعوبة فى تصميم وإخراج هذه الرقصة عندما جاء الوقت لذلك فلم يكن علىّ إلا أن أستعيد الذكريات التى عشتها فى أسوان فتنساب فى ذهنى الحركات وتتدفق الأفكار فى سهولة . ومن الغريب أن الجزء الأكبر من هذه الرقصة صممناه فى أندونيسيا فى أثناء اشتراكنا فى احتفالات باندونج ، فكنا نمضى وقت الفراغ فى التدريب .

أما سوهاج فتشتهر برقصات العصاية والتحطيب . ويحمل كل رجل عصاه إلى أى

مكان وفى كل وقت ولا يأتمن عليها أى إنسان . وفى كل مكان ذهبنا إليه فى سوهاج شاهدنا رقصًا للعصاية وعقدت لنا حلقات التحطيب أمام مجلس المدينة وفوق سطح المستشفى وفى الحديقة العامة .

يبدأ العرض عادة بموسيقى المزامير والطبلة الكبيرة التى تعلق بحزام على الرقبة ويضرب عليها بعصا غليظة من الخيزران . ويكفى لإقامة أى حفل للرقص أو التحطيب أن تحضر فرقة موسيقية مكونة من أربعة عازفين أو خمسة يعزفون فى أى مكان فيجتمع الأهالى فوراً ويبدءون الرقص . ومع أن التحطيب يعتبر رياضة إلا أنه لا يؤدى إلا بمصاحبة الموسيقى فهو فن ورياضة فى وقت واحد .

والتحطيب لا يعنى المضاربة أو المكاسرة ، ولكنه مباراة فى إظهار المهارة فى استعمال العصا فى الهجوم والدفاع عن النفس . ويضع اللاعب دائمًا عصاه فى أوضاع تغطى أعضاء جسمه المعرضة للهجوم وأهمها الرأس .

وتدور العصى فى الهواء فى حركات بارعة وأوضاع فنية مصحوبة بحركات وقفزات راقصة على إيقاع الطبلة وألحان المزامير . ويتحين كل من الخصمين نقطة ضعف أو جزء مكشوف من جسم خصمه فيلمسه أو يشير إليه بعصاه دليل على فوزه فيخرج المهزوم من الحلقة ويتقدم لاعب آخر يتبارى مع الفائز . وتسير اللعبة فى هدوء وسلام بين تشجيع المتفرجين حتى تجمع الصدف فى حلقة المباراة خصمين حقيقيين يكون بينهما أو بين عائلتيهما شجاراً أو ثأراً فتشتد المباراة وتتوتر الأعصاب وتكاد تنقلب إلى معركة حقيقية يشترك فيها عدد كبير من الحاضرين حتى يتدخل أحد من كبار الشخصيات فى البلد ليفرق فيما بين الخصمين .

ويأتى دور الرقص بعد التحطيب فيتوسط الحلبة راقص بعد الآخر ليعرض مهارته ومن المعتاد أن يقدم بعضهم من وقت لآخر بعض النقود إلى الفرقة الموسيقية لكى تواصل العزف ويستمر الرقص . ولكل راقص طريقته الخاصة وأسلوبه ولكن رقصهم على العموم رشيق وقوى وملىء بالرجولة وحركاته مشتقة من لعبة التحطيب .

ولما كان من الصعب جداً على الرجال مشاهدة رقص النساء لأنهن محجبات فلذلك لم يتيسر لنا دراسة هذا النوع من الرقص .

وطبيعى أن تكون الرقصة التى صممناها بعد ذلك لتمثل محافظة سوهاج هى « رقصة العصاية » .

وفى أسيوط يرقص الجميع أيضًا بالعصى ، ولكننا كنا نبحث عن أنواع أخرى من الرقص ، وكان من المؤكد أن نصادف كثيراً من هذه الفنون ، فما زلنا نذكر حب الأسيوطيين للرقص والغناء وإقبالهم على حفلات فرقة رضا فى أثناء مهرجان الفنون ، الشعبية ، فى ٢١ يناير سنة ١٩٦٤ أقمنا حفلا فى النادى الرياضى وكان عدد المتفرجين يزيد على عشرة آلاف ، وهو عدد كبير جداً إذا قارناه بجمهور المسرح العادى . كان الإقبال شديداً حتى إن السيد المحافظ طلب من الفرقة أن تعرض فى أسيوط يومًا آخر لكى تتاح الفرصة لعدد أكبر من المشاهدين لحضور العرض. ولما كان اليوم التالى يوم جمعة والشهر رمضان قد اتفقنا على تقديم حفلة « ماتينيه » تبدأ الساعة الثانية بعد الظهر وتنتهى قبل موعد الإفطار. وفى الساعة العاشرة صباحًا عند ما ذهبنا إلى النادى للتدريب دهشنا أشد الدهشة عندما وجدنا المسرح كامل العدد والجمهور كله فى مكانه فى انتظار بدء العرض .

تذكرنا كل هذا وتأكدنا أن الفن متأصل وعميق فى نفوس أهل أسيوط الكرام . وزاد تأكدنا هذا عند ما ذهبنا إلى قرية « عرب مطير » إذ شاهدنا أمام المستشفى عرضًا لم أر مثله فى حياتى. تجمع حوالى مائة رجل فى صف طويل ولكل عدد منهم قائد أو رائد . ويبدأ العرض بضبط الأصوات استعداداً للغناء فينادى القائد نداء يرد عليه الجميع بنفس النغمة تمامًا كما يضبط أعضاء الأوركسترا آلاتهم قبل العرض . ويبدأ الجميع يغنّون مع تصفيق إيقاعى جميل وحركة سلسلة يؤدونها بأرجلهم متجهين إلى الأمام وإلى الخلف والكل فى إيقاع واحد ونغمة واحدة وحركات متقنة كأنهم فرقة محترفة للرقص والغناء .

جلبى يريـــدك كمـــا الأعمى يريد الشـــوف
ومحبتك ســاكنه بين الحشـــا والجـــوف
جايم من النوم خـــده م النعـــس دبـــلان
لابس عنادى ومـــن فوج العنـــادى صوان

وفى هذه اللحظة تدخل البنات واحدة من كل جانب ، فى جلباب أسود قصير وحذاء مقفل بنصف كعب . حتى يتجمع منهن حوالى أربعة فترقص كل منهن بمفردها أمام

التحطيب من سوهاج

رقصة العصاية ـــ محمود رضا



أغنية الكرمبة من المينا



رقصة الكرمبة — فرقة رضا



طبال من سوهاج



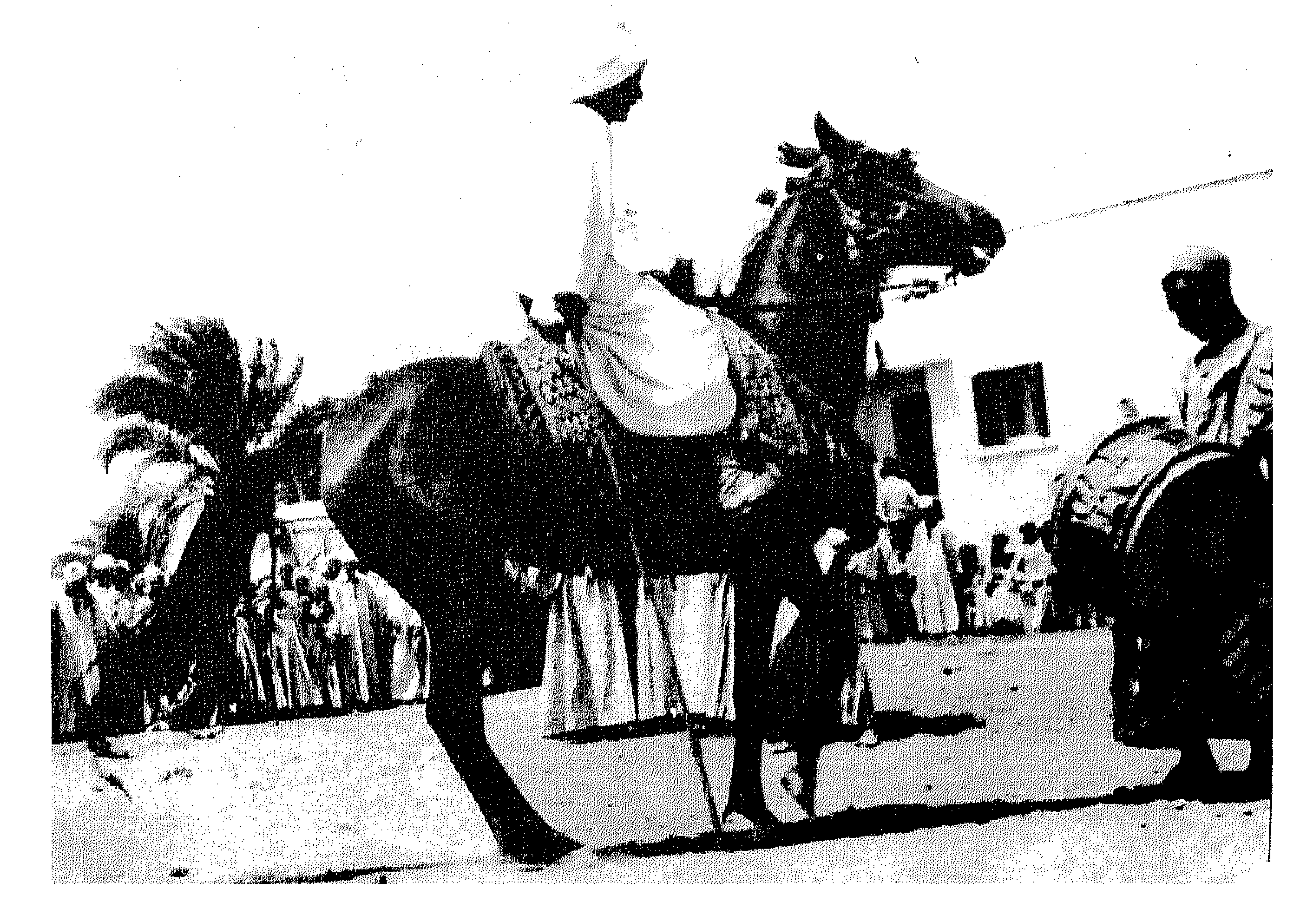
رقصة العصاية عند قدماء المصريين





تكسير القصب

التحطيب على ظهور الخيل



مجموعة من الرجال . والطابع المميز لرقص السيدات هو رفع الذراعين إلى أعلى مع إطباق الكفين كأن الراقصة تمسك عصا . كذلك وضع آخر يتشابك فيه الكفان أمام الوجه وكأن الراقصة تخفى وجهها عن المشاهدين .

وعند ما أردنا تسجيل هذه الأغانى بدقة أخذنا هذا الجمع كله ودخلنا إلى صالة المستشفى فأعادوا الغناء والتصفيق . . . وبعد انتهاء التسجيل أبوا جميعاً أن يبرحوا المستشفى قبل أن يتكلم كل منهم فى الميكرفون ، فرضخنا للأمر الواقع وقال كل منهم اسمه أمام الميكروفون :

محمد على محمد سالم ، محمد سعد ، سيد أحمد على حجيج ، جاد الرب عبد الله ، جمعة فرحات ، بدر ضاحى . . . إلخ . وفاجأنى أحدهم بطلب تذكرة لمشاهدة عروض فرقة رضا فى القاهرة . وحاولت أن أفهمه أن الفرقة لا تعمل على المسرح فى ذلك الوقت ولكن دون جدوى . وجدت فى يدى شريطاً طويلا من الورق كان غلافاً لأحد الأفلام التى نستعملها فى التصوير فأعطيتها له على أن يقدمها على باب المسرح فيسمح له بالدخول . وطلب شخص آخر تذكرة مثل زميله فطلبت من الأول أن يعطيه نصف الشريط ففعل . ولكنى اشترطت عليهما أن يحضرا معاً إلى المسرح ، فاحتجا لأنهما لا يعرف أحدهما الآخر . فأكدت لهما أن هذا شرط دخول المسرح . كنت بالطبع أمزح معهما ولم أتصور أنهما سوف يحضران فعلا إلى القاهرة لمشاهدة فرقة رضا . ونسيت القصة تماماً ومرت حوالى ستة أشهر ولم نعمل بالقاهرة بل قمنا خلالها برحلات إلى الخارج . وفى مسرح البالون ، بعد انقضاء هذه المدة الطويلة قال لى بعض الموظفين إن رجلين من الصعيد قدما شريطاً من الورق بدلا من التذاكر لكى يدخلا المسرح . وعند ما رأيت الشريط المقسوم نصفين لم أصدق عينى . . . لقد حضرا فعلا من أسيوط إلى القاهرة لمشاهدة فرقة رضا . . . والعجيب أنهما حضرا معاً ومع كل منهما نصف الشريط الذى احتفظ به بعناية فائقة فى محفظة النقود . رحبت بهما واستضفتهما وأجلستهما فى مكان يليق بالمجهود الذى تكبداه لمشاهدة الفرقة .

ورأينا فى أسيوط نوعاً آخر من التحطيب ، رأينا التحطيب على ظهر الخيول إذ يركب الرجل حصانه ، وكذلك يفعل الخصم ويركضان فى سرعة عظيمة كل فى اتجاه مضاد للآخر ، وعندما يلتحمان تتشابك العصى فى الهواء فى حين يدور الحصانان الواحد حول الآخر .

وفى حديقة مركز الثقافة تلقيت دروساً فى التحطيب على يد أستاذ فى هذا الفن .

وعلى قدرما كان ماهراً فى استعمال العصا كان عصبى المزاج ، فانهال على رأسى بضربة من عصاه كدت أسقط على الأرض من شدتها، ثم قال لى إن هذه الضربة هى ثمن الدرس الذى لن أنساه . وفعلا كلما تحسست مكان الضربة فى رأسى تذكرت هذا الدرس .

كنا نستعد للسفر إلى المنيا عندما تلقيت مكالمة تليفونية من الفرقة بالقاهرة تطلب منى الرجوع فوراً للاستعداد للسفر إلى أندونيسيا . . . تركت زملائى فى هذه البعثة على أن يتموا الرحلة إلى المنيا وبنى سويف والفيوم حسب الخطة المرسومة . وعندما عادوا إلى القاهرة. رأيت الصور التى التقطوها وسمعت الأغانى التى سجلوها فأثارتنى أغنية الفلاحة التى تغنى وتقلد بنت العمدة وبنت البيه فاكتملت فى مخيلتى رقصة ألعاب الأطفال التى استوحينا الجزء الأول منها من محافظة قنا .

توقفنا عن البحث فترة بسبب سفر الفرقة إلى أندونيسيا واستأنفناه بعد عودتنا مباشرة . وكان بحثنا هذه المرة فى محافظة مرسى مطروح حيث أقيم لنا فرح شعبى على ضوء « الكلوبات » ولم تكن تلك الليلة هى موعد الفرح الأصلى ولكن أصحاب الفرح قدموا موعده لكى تتاح لنا فرصة حضوره . وكانت طريقة جمع المعازيم على غير موعد طريفة جداً ، إذ وقف أحدهم أمام منزل العروسين وأمسك بندقية أطلق منها عدة طلقات فى الهواء تجمع على أثرها الجيران والمعازيم وفى الحال بدأت الاحتفالات فى مكان فسيح أمام المنزل . صافحنا العريس ووالده ولم نر العروسة طوال الفرح . تجمع الأهالى فى مجموعات كل منها على شكل نصف دائرة كبيرة . وتتنافس هذه المجموعات فى التصفيق لاجتذاب الراقصة التى يسمونها « الحجالة » والتى تنتظر عادة داخل المنزل حتى يشتد التصفيق ويصل إلى ذروته . ويتمايل الرجال وينحنون ويقفون ثانية ويقومون بهذه الحركات الراقصة فى أثناء التصفيق . ويصاحب الغناء كل هذا فيبدأ المغنى بالترحيب بالمعازيم فيقول :

الساعة يجونـا نـاس مليح
آه يجـونـا نـاس مليح

وتتكرر هذه الجملة عشرات المرات ولا يكاد السامع يميز الكلمات أو يفسرها . ثم ينتقل المغنى إلى أغنية وطنية فيقول :

مرحبتين أهلا ترحيبــه ومرحبتين أهلا ترحيبه
كلامنا وجولتــه بالترتيب على الرئيس الأمير العجيبه
سجانا بعد المر حليبه وحررنا جمال اليــوم

* * *

الصاروخ القاهر يا بنى صنعه من دولة عربيــه
يمشى بالتــوماتيكيــه اتناشر طرناطة تجيليــه
وزن الصاروخ الملغــوم وزن الصاروخ الملغــوم

تخرج الحجالة فى رداء محتشم وتغطى وجهها تماماً بطرحة وتضع فى قدميها حذاء مزركش برقبة . تتقدم بخطوات منتظمة مع الإيقاع ومع كل خطوة تهتز أردافها ثلاث مرات. وهذه هى الحركة الراقصة الوحيدة التى تعتمد عليها رقصة الحجالة بجانب بعض التغييرات الطفيفة. والحركة على ما يبدو عليها من السهولة إلا أنها صعبة الأداء ومتعبة للغاية . وتتجه الحجالة برقصها نحو مجموعة الرجال الأكثر حماساً فى التصفيق . ومن حين لآخر يتقدم أحد معازيم الفرح وبجوار الراقصة يطلق عدة طلقات نارية من بندقيته تحية لها وللفرح والضيوف . وتستمر الحجالة فى الرقص حتى تتعب فتختفى داخل المنزل وتخف حدة التصفيق لكى يبدأ كل شىء من جديد .

قدم إلينا أهل الفرح القهوة « المرة » كما يسمونها ، فى قدح صغير وعندما شربتها وأعدت القدح قدم لى قدح آخر ، وتكرر ذلك عدة مرات وأخيراً علمت أن علامة الاكتفاء عندهم هى إعادة القدح مقلوباً ، ففعلت ذلك وحمدت الله أنى توصلت لهذا الحل لأنى لا أشرب القهوة بتاتاً سواء أكانت مرة أو حلوة ، ولكنى شربتها هذه المرة مجاملة لأهل الفرح .

استكملنا معلوماتنا فى اليوم التالى فى ملعب كرة السلة بإحدى المدارس فتقابلنا مع بعض الفنانين وسجلنا بعض أغانيهم وصورنا أزياءهم الشعبية كما تعلمنا طرق ارتداءها . واستضفنا الحجالة الرقاصة فى الاستراحة التى نزلنا بها وتجاذبت فريدة معها أطراف الحديث وتلقت منها دروساً فى هذه الرقصة . ولم تستطع الراقصة أن تشرح طريقة رقصها لأنها تعلمتها بالنظر والتقليد وكان على فريدة أن تتعلمها أيضاً بهذه الطريقة ، ولكننا استخلصنا القاعدة بعد ذلك ووضعنا للرقصة نظاماً لتتعلمه راقصات الفرقة الأخريات .

عدنا إلى القاهرة نحمل معنا كثيراً من الذكريات ، فقد عشنا شهراً كاملا نبحث عن الفن الشعبي في مواطنه ، وفي كل يوم كانت مشاعرنا تهتز وعواطفنا تتحرك حتى تكونت فينا شحنة عظيمة ورغبة في أن نخلق من ذكرياتنا هذه أعمالا فنية نعرضها على المسرح . وفي كل مرة رجعت إلى الصور الفوتوغرافية أو الأفلام السينمائية التي سجلناها ، وفي كل مرة استمعت فيها إلى شرائط التسجيل أو قرأت التقارير التي كتبناها ، تأكدت أن كل هذه التسجيلات تنحصر مهمتها في قدرتها على إعادة تلك الذكريات التي عشناها والتي بدونها لا يمكن خلق أي عمل فني له قيمته .

بدأنا في تنفيذ هذه الأفكار بحماس زائد ، فلم يمض شهر واحد حتى انتهينا من اللوحات الآتية :

ألعاب الأطفال	من محافظة المنيا .
رقصة العصاية	من محافظة سوهاج .
رقصة الكفافة	من محافظة أسيوط .
رقصة النوبة	من محافظة أسوان .
رقصة الحجالة	من محافظة مرسى مطروح .

وقد شجعنا نجاح هذه الرقصات داخل وخارج الجمهورية على الاستمرار في عملية البحث عن فنون المحافظات فلدينا من الفنون الشعبية بها كنز لا يفنى .

مسرحة الفنون الشعبية

الآن وقد جمعنا ذخيرة من الأغاني والموسيقى والرقص والأزياء بعد أن شاهدناها على الطبيعة هل يصح تجميع هذه الفنون ووضعها كما هى على المسرح دون أى تعديل ؟ يمكن ذلك بطبيعة الحال ، ولكن لابد أن تكون النتيجة كارثة فنية . ولربما يدعو هذا القول إلى الحيرة . فما دامت هذه الفنون قد نالت إعجابنا عندما شاهدناها على الطبيعة فماعساه أن يكون سبب فشلها على المسرح إذا نقلت إليه كما هى بأمانة ؟ يرجع ذلك إلى عوامل عديدة أهمها ما يلى :

١ — لا يمكن نقل الطبيعة على المسرح بأمانة بأى حال لأن ذلك يعنى انتقال نفس الأشخاص الذين قاموا بالأداء بنفس ملابسهم مهما كانت قديمة أو ممزقة أو متنافرة الألوان ، كما يعنى ذلك أيضًا استعمال نفس الآلات الموسيقية مهما كانت بدائية ، ويتطلب الأمر أيضًا نقل الأجواء المحيطة بالعرض من أشجار وشمس ساطعة وكذلك شاطئ الترعة وغير ذلك من عناصر البيئة . وواضح أنه لا يتيسر مطلقًا نقل هذه الأشياء على المسرح لعرضها على الجمهور . والواقع أن الأمانة التامة لاتكون بنقل التفاصيل بحذافيرها ، وإنما تكون فى نقل الإحساس والمغزى العام . وتكون الأمانة أيضًا فى التفاعل الصادق مع الطبيعة كبداية للانطلاق الفنى .

٢ — ثمة فروق كبيرة بين الجمهور على سجيته فى الطبيعة ، أى الجمهور الذى يشاهد الاحتفالات والأفراح على طبيعتها وفى مواطنها الأصلية وبين جمهور المسرح . إذ أن جمهور الطبيعة متسامح ، لأنه يعلم أنه يشاهد أشخاصًا عاديين ولا يشاهد فنانين محترفين ، لذلك فهو دائمًا مستعد فى هذه الحالة للتساهل والتغاضى عن كثير من الأخطاء الفنية . أما جمهور المسرح فهو على العكس يطلب الكمال من الفنانين المحترفين المتفرغين للفن ويتوقع منهم الإبداع . . . وجمهور المسرح مشاهد محترف يدفع ثمن التذكرة لكى

يشاهد العرض، لذلك له الحق فى أن يحسب على الأخطاء ولا يتغاضى عنها، وهو يجلس فى مواجهة خشبة المسرح لكى يشاهد العرض ولا يشترك فيه . أما جمهور الطبيعة فهو عادة لا يدفع ثمناً لتذكرة ،وغالباً ما يندمج مع الفنانين فيحس أنه واحد منهم وقد يشترك معهم . ولما كان الناس على سجيتهم يؤدون فنونهم لمتعتهم الشخصية ، فالمشاهدون يشعرون بمتعة بالاشتراك والاندماج معهم .

٣ – للمسرح شخصية ذاتية مستقلة يخضع لها كل ما يدخل إطارها ، كما أن الأعمال التى تقدم على خشبة المسرح يجب أن تتبع قواعد معينة فى إخراجها وفى مقومات تقديمها كالإضاءة مثلا . والغريب أن الأعمال الفنية بعد أن تخضع لكل عوامل التطوير والتعديل والتبديل لكى تتلاءم مع جو المسرح تبدو طبيعية لجمهور المشاهدين على المسرح إذا أحسن تطويرها وتقديمها فى حين أن الأعمال الطبيعية جداً فى حياتنا اليومية تبدو غريبة وغير مألوفة إذا وضعت كما هى على خشبة المسرح .

لذلك كله يجب عند تصميم وإخراج الفنون الشعبية لعرضها على المسرح أن تبحث التعديلات التى لا بد أن يخضع لها كل عنصر من عناصر هذه الفنون من رقص أو موسيقى أو غناء أو أزياء أو ديكور، أو بتعبير آخر تبحث التعديلات التى تحتمها مسرحة هذه الفنون .

الموسيقى :

يلاحظ عند الاستماع إلى الموسيقى التى تم تسجيلها فى الطبيعة عن العازفين الشعبيين والتى كانت تصاحب الغناء أو الرقص أنها تتألف من إيقاعات على الطبلة أو على الدف وتقاسيم على الربابة أو على الناى أو المزمار . وفى أغلب الأحيان تكون الموسيقى الوحيدة المصاحبة للغناء أو الرقص هى إيقاعات التصفيق بالكفوف . ولكن إزاء عمل مسرحى ضخم قد يصل إلى باليه شعبى من عدة فصول وله سياق درامى تصبح هذه الموسيقى مع كل ما فيها من سحر ضحلة هزيلة لا تفى بالغرض ويحتاج المؤلف الموسيقى فى هذه الحالة إلى أكثر من ألحان جميلة وإيقاعات راقصة .

ويستخدم الموسيقى كل خبرته الموسيقية للتنويع فى الألحان والإيقاعات وتعدد الأصوات

وتصوير الشخصيات المختلفة والتعبير عن الأحاسيس التى يتضمنها العرض، كما يخلق الجو أو المزاج المناسب لكل موقف درامى .

وفى أثناء هذه العملية يبدل المؤلف ويغير فى الألحان والإيقاعات ويضيف ألحاناً وإيقاعات أخرى من عنده دون أن ينحرف عن روح الأصل ويحتفظ بنفس الطابع والمميزات .

الآلات الموسيقية الشعبية :

عندما يشرع الموسيقى فى عملية تطوير الألحان والإيقاعات تصادفه مشكلة الآلات الشعبية . هل يوزع ألحانه لتؤديها الآلات الشعبية المحلية فقط أم يضع فى اعتباره استخدام آلات أخرى أوركسترالية ؟ فإذا أراد الموسيقى أن يتمسك بالآلات الشعبية فقط لا يلبث أن يكتشف أنها تحتاج إلى عناية كبيرة واهتمام بتحسينها وتطويرها حتى تفى بحاجة الأوركسترا .

وقد اهتمت بهذه المشكلة دول كثيرة ففى الصين مثلا ، وكذلك فى الهند وكمبوديا وبورما أوركسترات كاملة من الآلات الشعبية ، ولكن سبق ذلك إدخال التعديلات اللازمة لتطويرها .

وحدث أن استمعت فى أندونيسيا إلى أوركسترا كامل يضم حوالى خمسمائة موسيقى يعزفون كلهم على آلات من الغاب أو البوص (البامبو) تصدر عنها نغمات رائعة .

وقد يرى بعض المؤلفين الاستعانة بالآلات الأوركسترالية الغربية لقدرتها على التصوير الموسيقى والتعبير عن المواقف الدرامية التى قد تتخلل العرض، ولكن ذلك يكون على حساب تكامل شعبية الأوركسترا من حيث الشكل والتكوين والهيئة .

وفى رأيى أن العبرة تكون دائماً بالنتيجة . فقد يستعمل الموسيقى الآلات الغربية فى موضعها الملائم ، وتنتج عن ذلك أعمال موسيقية رائعة لا يشك السامع فى شعبيتها .

كما أن المتمسك بالآلات الشعبية دون أن يحسن استخدامها قد ينتج أعمالا ضعيفة مملة . والعكس صحيح أيضاً، أى أنه يمكن إخراج أعمال رائعة باستخدام الآلات الشعبية

دون غيرها ، كما أن كل الإمكانيات التى تتيحها الآلات الغربية قد لا يحسن المؤلف استخدامها فى مواضعها الصحيحة من الموسيقى الشعبية فيفسدها .

وفى الاستعراض الكبير الذى قدمته فرقة الصين الشعبية فى « بكين » بعنوان : « شروق الشمس » ، والذى اشترك فيه أوركسترا مكون من حوالى أربعمائة وخمسين عازفاً ، اعتمد التأليف الموسيقى فيه على المزج فيما بين الآلات الشعبية والآلات الغربية ، علماً بأن الآلات الشعبية فى الصين متطورة وقادرة إلى درجة كبيرة على الأداء الأوركسترالى .

غير أنه ثمة آلات غربية ليس لها مثيل فى الآلات الشعبية ، مثل آلات النفخ النحاسية ، وإضافة مثل هذه الآلات إلى الأوركسترا يزيد من إمكانياته . والعبرة كما قلنا ليست بالتمسك بطريقة أو بأخرى وإنما بحسن التصرف ونتيجته .

الغناء الجماعى فى أثناء الرقص :

تواجه المخرج مشكلة كبرى عندما يحتوى العرض على بعض الأغانى التى يلزم أداؤها فى مصاحبة الرقص ، وهى : من الذى يقوم بالغناء ؟ هل تؤديه مجموعة (الكورال) من فوق خشبة المسرح أم من مكان الأوركسترا أم يؤدى الغناء الراقصون أنفسهم فى أثناء الرقص ؟ فى الواقع أن لكل طريقة مزاياها ونقائصها نبينها فيما يلى :

الكورال على خشبة المسرح :

لا تكون لدى أفراد الكورال عادة دراية بالرقص ، لذلك يضعف ضمهم إلى مجموعة الراقصين من مستوى الرقص ، كما أن فصلهم عن الراقصين ووضعهم فى مكان ما بالمسرح أمام ميكروفون يكون صورة جامدة قد تستساغ مرة ولكن تكرارها يصبح مملاً للغاية .

الكورال فى مكان الأوركسترا :

إذا نقلنا مجموعة الكورال لكى تؤدى الغناء إلى مكان الأوركسترا فإن ذلك يؤدى الغرض من ناحية الأصوات حيث يمكن تجهيز مكان الأوركسترا بكل الإمكانيات اللازمة

لتكبير الصوت ، ولكنه يحرم العرض من الإيحاء المطلوب وهو أن يرقص الفنانون على المسرح ويغنون فى نفس الوقت .

غناء الراقصين على المسرح :

تنقص الراقص فى معظم الأحيان المقدرة والدراية بفن الغناء . فإذا أدى الراقصون الغناء على المسرح يخسر العرض أصوات المجموعة الغنائية المدربة كما أن الراقص عندما يتحرك ويرقص يحتاج إلى كل قواه لأداء الرقص ولن يسمح له تنفسه عندئذ بالغناء ولن يتمكن صوته من الوصول إلى المشاهدين بالقوة المطلوبة إلا فى الرقصات ذات الحركات الخفيفة جداً . وعلى أية حال فتحرك الراقص من مكان إلى مكان فى أنحاء المسرح ومواجهته للجمهور مرة واستدارته عنه مرات أخرى يشكل صعوبة فى الغناء بواسطة الراقصين .

وللتغلب على هذه المصاعب لجأت الفرق فى بعض الدول إلى اختيار راقصين لهم أصوات جميلة ، ثم تتولاهم الفرقة بالتعليم والتدريب على الرقص والغناء معاً .

وإن كانت هذه الطريقة مفيدة فى بعض الحالات ، فإنها لا تحل المشكلة إلا فى حالة الرقصات الخفيفة التى لا تتطلب جهوداً كبيرة فى الأداء على المسرح .

لجأت فرقة رضا فى حل هذه المشكلة إلى استعمال الإيحاء المسرحى واستغلال مزايا كل من الطرق السابقة إذ يتعلم الراقصون الأغانى ويغنونها فعلا على المسرح فى أثناء الرقص بصوت هادئ غير متعب . ويغنى الكورال نفس الأغانى فى نفس الوقت من مكانهم فى الأوركسترا أمام الميكروفونات ، فيصل صوت الكورال القوى إلى الجمهور الذى يرى الراقصين وهم يغنون على المسرح فيقرن حركات شفاههم بالصوت الذى يسمعه فيتحقق بذلك الإيحاء المسرحى المطلوب .

الأزياء :

تنقسم الملابس الاستعراضية قسمين : الأول مصدره الخيال أو يعبر عن أفكار خيالية ، فيصمم مثلا زى يعبر عن الريح أو الموج أو الجنية أو النار وغير ذلك من الأفكار . ويكون لمصمم الأزياء فى هذه الحالة حرية كبيرة فى التصرف من حيث الشكل والألوان

ولا يتقيد إلا بمدى صلاحية هذه الأزياء وتمشيها مع الحركات والتصميمات الراقصة . أما الثانى فهى الأزياء الواقعية أو المقتبسة من الواقع ويلزم فى هذه الحالة إجراء تعديلات فى التصميم الأصلى وفى الألوان حتى تتناسب وتتلاءم مع المسرح وبالأخص مع حركات الرقص على المسرح . فيلزم فى بعض الأحيان مثلا تقصير الجلباب البلدى أو تغيير القماش أو إلغاء جيب أو تغيير اللون أو غير ذلك من التعديلات التى لا بد منها . والمهم فى هذا الأمر أن يحتفظ الزى بطابعه وخطوطه الأصلية بعد هذه التعديلات . فالقميص الذى يلبسه الفلاح المصرى تحت الجلباب إذا صنع من الحرير اللامع بدلا من « البفتة » أو « الدمور » يتهدل وينقلب إلى زى روسى ويزول عنه الطابع المصرى . وكذلك جلباب الفلاحة الطويل الواسع ، إذا أردنا تقصيره لكى تظهر حركات القدمين فإن ذلك يجوز فى حدود بضعة سنتيمترات فقط وإلا انقلب الجلباب إلى قميص نوم أو إلى زى ليس له وجود بالمرة . لذلك تلزم الدقة والعناية الفائقة فى مثل هذه الأحوال للوصول إلى الهدف المطلوب .

ومن المهم ملاحظة أن القماش الغالى الثمن ليس دائمًا أصلح الأقمشة على المسرح ، كما أن القماش الحرير البراق يعكس الضوء بشدة وغالبًا ما يضايق عين المتفرج ، وأن الأقمشة المطفية اللون تكون فى معظم الأحيان أوقع على المسرح إلا إذا تطلب الموقف غير ذلك . أما من حيث الألوان والرسومات على الأقمشة فيحسن اختيار رسومات وألوان غير التى يستعملها الناس عادة حتى لا تكون مألوفة لدى المشاهدين . لذلك تطلب بعض الفرق من مصانع النسيج أقمشة ذات رسومات خاصة لاستعمال الفرقة دون غيرها .

الديكور الثقيل والديكور الخفيف :

تتوقف المفاضلة بين الديكور الثقيل والديكور الخفيف أولا على نوع العرض ، وثانيًا على إمكانيات المسرح . فإذا كان العرض مكونًا من رقصات صغيرة متنوعة يصبح الديكور الخفيف عمليًا لسهولة تغييره بين رقصة وأخرى ، واستعمال الديكور الثقيل فى هذه الحالة يعطل استمرار العرض عند تغييره .

ويصلح استعمال الديكور الثقيل فى العروض الطويلة ذات الفصول الكاملة حيث

يمكن تغيير الديكور فى أثناء الاستراحة . . كما تتحكم إمكانيات المسرح فى نوع الديكور لأن بعض المسارح مستعدة تمام الاستعداد لإجراء تغييرات هائلة فى الديكور فى أسرع وقت فلا يكاد المشاهد يحس متى وكيف تم تغيير هذه المناظر أما فى حالة المسرح ذى الإمكانيات المحدودة فيحسن استعمال الديكورات الخفيفة التى يمكن تغييرها بسرعة دون عناء . ويلاحظ فى عروض بعض الفرق الاستعراضية أن تغيير الديكور من رقصة إلى أخرى يستغرق وقتاً أطول من وقت الرقصة نفسها وهذا عيب كبير يؤدى إلى ملل الجمهور ويجب تلافيه .

الديكور الواقعي والديكور التجريدى :

الديكور الواقعى الذى يصور الطبيعة بحذافيرها غير مستحب فى الاستعراضات الراقصة . ومع أنه يهيئ الجو المحيط إلا أنه يخلق جوًّا من التعارض بينه وبين ما يقدم على المسرح من رقص تعرض لجميع أنواع التعديل والتطوير ويؤدى هذا التعارض إلى قلق نفسى وعدم ارتياح يحسه الجمهور وقد لا يعرف سببه . والديكور الطبيعى لا يترك للمتفرج مجالا لكى يستخدم خياله . وغالباً ما يطغى بألوانه وتفاصيله على حركة الراقصين فلا يكاد المتفرج يركز نظره على الرقص حتى يجذبه الديكور وهكذا . . .

وجدير بالذكر أنه عندما قدمت فرقة رضا رقصة بياع العرقسوس لأول مرة على مسرح ٢٦ يوليو ، وجدنا فى المسرح منظراً خلفيًّا رائعاً مرسوماً بالألوان الزاهية منها الذهبى والفضى ، فأعجب به مدير المسرح أشد الإعجاب واستخدمناه فى هذه الرقصة . وكانت النتيجة أن الرقصة لم تسترع انتباه الجمهور بقدر ما استرعاه المنظر الخلفى وألوانه الزاهية . وفى اليوم التالى رفعنا ذلك المنظر ووضعنا مكانه ستارة رمادية اللون فتمكن الجمهور بذلك من متابعة الرقصة ولاقت نجاحاً كبيراً .

ويخلص الديكور التجريدى العرض من هذه العيوب على شرط أن يكون مصمماً خصيصاً لينسجم مع العرض فيكمله من الناحية التشكيلية ولا يطغى عليه .

ويستحث الديكور التجريدى المتفرج وينشط خياله فيندمج مع العرض ويصبح جزءاً منه . والمفروض أن يشترك المشاهد ويساهم بفكره وخياله مع العرض فيضيف إلى

متعته وإلى نجاح العرض . ويمكن فى كثير من الأحيان الاستغناء عن الديكور سواء الثقيل أو الخفيف ، الواقعى أو التجريدى والاكتفاء بستائر خلفية ذات ألوان مناسبة . ويكون ذلك عمليًّا فى حالة تنقل الفرقة المستمر من مسرح إلى مسرح ومن بلد إلى بلد حيث يصعب نقل الديكور أو تركيبه ليتناسب مع أبعاد المسارح المختلفة .

والرقص عمومًا فن مليء بالحركة وغنى بالملابس والتشكيلات والألوان ويمكنه فى كثير من الظروف الاستغناء عن الديكور . أما فى حالة استقرار الفرقة وعملها على مسرح معين فيحسن الاستفادة من جميع الإمكانيات الفنية من ديكور وملابس ورقص وموسيقى وإضاءة ودراما بحيث تمزج كل هذه العناصر مزجًا متقنًا فلا يطغى بعضها على البعض الآخر . ويلاحظ أنه إذا خرج المشاهدون من المسرح وهم معجبون جدًّا بعنصر واحد من هذه العناصر ، كالملابس مثلا ، فإن ذلك يدل على وجود ضعف فى العوامل الأخرى كالرقص أو الموسيقى مما جعل الملابس الجميلة تعلق فى ذاكرة الجمهور دون سواها . والوضع السليم أن يعجب الجمهور لأول وهلة وبوجه عام بالعرض كله ، فيكون ذلك دليلا على أن كل عنصر من العناصر المشتركة فيه قد ساهم بالنسبة الصحيحة فجاء العمل متوازناً ومتكاملا .

خطوات التنفيذ

الآن وقد تحددت فكرة العرض الأساسية ، وجمعت المعلومات والبيانات اللازمة عن حركات الرقص وعن الملابس والموسيقى والأغانى وغيرها واستقر الرأى على أسلوب المعالجة والتطوير . . . تبدأ مرحلة التنفيذ .

وبداية هذه المرحلة تشبه اللحظة التى يمسك فيها الفنان بفرشاة الرسم ويضع بها أول لمسات فى لوحته . وثمة سؤال تقليدى يسأله بهذه المناسبة كل من يهتم بهذا الفن : هل يبدأ التنفيذ بالحركات الراقصة أولا ثم تؤلف لها الموسيقى بعد ذلك أم بالموسيقى أولا ثم ترسم لها الحركات الراقصة ؟ والسؤال فى موضعه ويدل على اهتمام السائل بتفاصيل وخطوات التنفيذ . ويجيب البعض على هذا السؤال إجابة قاطعة فيقول مثلا الرقص أولا ، ثم يحاول أن يثبت صحة ذلك بكل عناء . والواقع أن للتنفيذ عدة طرق ولكل منها محاسنها وعيوبها . فإذا استعرضنا العناصر الأساسية أو أنواع الفنون التى يعتمد عليها العرض الراقص ، يتضح أنها لا تقتصر على الرقص والموسيقى فحسب بل يلزم أن تضاف إليها القصة أو الخط الدرامى كذلك الفن التشكيلى الذى يظهر فى تصميم الملابس والمناظر . ويصح لأى من هذه العناصر أن يكون أساساً للعرض فتخطط عليه باقى العناصر .

فإذا كانت الدراما هى الأساس مثلا . . . تصمم الملابس والرقصات وتوضع الموسيقى لكى تتناسب معها (معظم الباليهات العالمية تنفذ بهذه الطريقة) كما فى باليه « بحيرة البجع » أو « الجمال النائم » . . . كما أنه فى كثير من الأحيان تكون الموسيقى أساساً للعرض كأن يقع الاختيار على قطعة موسيقية لأحد مشاهير الموسيقيين مثل موسيقى « شهرزاد » للفنان « ريمسكى كورساكوف » فتؤخذ أساساً للعرض كله وتؤلف لها القصة وتصمم لها الرقصات والملابس لتتناسب مع هذه الموسيقى . ولو أن القصة فى هذا المثال معروف أصلها ومصدرها وهو « ألف ليلة وليلة » إلا أن صياغتها أعيدت من وجهة نظر أخرى ورتبت الحوادث لكى تتناسب مع الموسيقى .

ومن محاسن هذه الطريقة أنها تمكن من استخدام روائع المؤلفات الموسيقية العالمية إلا أنها غالبًا لا تصادف ضعفًا فى الخط الدرامى الذى تراعى فيه أولا وقبل كل شيء ملاءمتا للموسيقى، وقد لا تعبر بعض أجزاء الموسيقى عن المواقف الدرامية المخصصة لها أحسن تعبير كما فى حالة الموسيقى المؤلفة خصيصًا لهذا الغرض .

وإذا وضعت الحركات والتشكيلات الراقصة أساسًا للعرض ، يصعب جدًّا بعد ذلك كتابة قصة أو وضع خط درامى سليم ، أى أن تصميم الرقص لا يصح أن يكون نقطة البداية إلا فى الحالات التى لا يحتاج فيها إلى قصة أو خط درامى ، وفى هذه الحالة يصح أن تكتب الموسيقى بعد ذلك لتصاحب الرقص. وتيسر هذه الطريقة لمصمم الرقصات الحرية الكافية فى التصميم، ويأتى بعد ذلك دور الموسيقى الذى يدون توقيت الرقصات ويعد (موازيرها) الموسيقية ويحدد توقيت كل رقصة أو كل جزء من الرقصة ثم يبدأ فى كتابة الموسيقى الملائمة . غير أنه من عيوبها أنها تقيد المؤلف الموسيقى بإيقاعات وتشكيلات معينة فتصبح مهمته بعد ذلك شبه آلية ، إذ أنه عندما يحاول أن يلائم كل وحدة موسيقية مع خطوة راقصة قد تكون النتيجة النهائية مفككة . وتحرم هذه الطريقة مصمم الرقصات من الإلهام الذى قد توحى به الموسيقى فيسهل الخلق والابتكار . وفى معظم الأحيان عندما ينتهى المؤلف من توزيع الموسيقى يفاجأ مصمم الرقصات بأبعاد جديدة فى الموسيقى لم يعمل لها حسابًا فى أثناء تصميم الرقصة .

وقلما توضع الملابس أو المناظر أساسًا للعرض — إلا أنه يجوز أن يوحى منظر ما أو زى معين بفكرة رقصة أو باليه على أن ذلك يقتصر غالبًا على الفكرة الأولية ولا مفر بعد ذلك من أن يبدأ التنفيذ بإحدى الطرق السابقة .

طريقة مثالية للتنفيذ :

لكل طريقة من الطرق السابقة مزايا وعيوب، وغالبًا ما تحدد ظروف العمل طريقة معينة للتنفيذ لا يصلح غيرها ، وقد تتعدد الطرق عند الفرقة الواحدة أو بالنسبة للمصمم أو المخرج الواحد .

وفيما يلى نشرح طريقة مثالية للتنفيذ تعتبر أقلها عيوبًا وأكثرها محاسن وتتلخص فى

أن يكون (السيناريور المفصل) أساساً أو نقطة للبداية ، ثم يتم تنفيذ باقى عناصر العرض فى وقت واحد .

« والسيناريو » سواء سجل على الورق أو تم إعداده ذهنياً وحوته الذاكرة الأمر الذى يتوقف على بساطة الفكرة أو تعقيدها ، لا بد أن يحدد بالتفصيل كل ما هو مطلوب من عناصر العرض الأربعة وهى الدراما والرقص والموسيقى وتصميم الملابس والمناظر . فيبين « السيناريو » بدقة ترتيب الحوادث الدرامية فى العرض ويقسمه إلى فصول ومشاهد ، ويحدد الأحداث الخاصة بكل فصل وبكل مشهد كما يجب أن يحدد السيناريو الشخصيات ويعرفها. ويحدد طريقة هذا التعريف عن طريق الأحداث أو الأعمال التى تؤديها كل شخصية فلا يكفى مثلا أن تحدد شخصية بأنها شريرة بل يجب أن تأتى هذه الشخصية أعمالا شريرة حتى يقتنع المشاهد بها . وهكذا بالنسبة لباقى الشخصيات لأن الرقص يعبر بالحركة وبالأفعال لا بالوصف .

ويبين السيناريو أماكن الرقصات وأنواعها ، المرح منها والحزين، كما يحدد التعبير المطلوب من كل رقصة، وكذلك يبين أماكن الرقصات الفردية أو الثنائية أو الثلاثية أو الجماعية ، وكذلك تسلسلها كما يحدد الزمن اللازم لكل رقصة بالدقيقة .

ويشرح السيناريو كل ما هو مطلوب من مؤلف الموسيقى كالإيقاع المناسب لكل رقصة البطىء منه والسريع أو المتوسط ، وكذلك الأحاسيس المطلوبة من الموسيقى فى كل موقف وأيضاً المعانى التى تعبر عنها ، كما يحدد التوقيت بالدقيقة بما فى ذلك لحظات السكون أو الفواصل الموسيقية التى قد تصحب تغيير المناظر وغير ذلك من البيانات التى تلزم المؤلف الموسيقى لتفهم تفاصيل العمل .

كذلك يحدد السيناريو للرسام نوع الملابس المطلوبة ومناسباتها الشعبية أو التاريخية وكل ما يختص بالديكور وأنواعه ، الخفيف منه أو الثقيل ، التجريدى أو الواقعى ، كما يبين الوقت المسموح به لتغيير الديكور فى أثناء العرض وكذلك الجو العام المطلوب أن يوحى به الديكور .

على الكل أن يعمل فى وقت واحد :

عندما ينتهى وضع السيناريو بكل ما يحـــويه من تفاصيل يجتمع كل الفنانين

المشتركين فى تنفيذ العرض لدراسة السيناريو بدقة وتسلم لكل منهم نسخة منه ليدرسها ويتتبع تفاصيلها ويعمل بمقتضاها ، ثم يبدأ الجميع العمل فى وقت واحد . وقد يجد كل فنان ما يخصه من العمل ليبدأ فوراً ، وقد يجد مصمم الرقصات نفسه فى مأزق لأنه يجب أن ينتظر حتى ينتهى مؤلف الموسيقى من مهمته أو على الأقل من جزء منها لكى يبدأ هو عمله . غير أنه فى هذا الوقت يكون لدى مصمم الرقصات من الأعمال ما يشغله ، فأمامه مهمة توزيع الأدوار على الراقصين فيختار لكل دور خير من يؤديه . ثم عليه القيام ببعض التجارب اللازمة لابتكار الحركات والتشكيلات الراقصة وأن يدرب الراقصين على هذه الحركات التجريبية كما عليه أن يكتشف الطرق الجديدة والأساليب التى تلزمه ليعبر بها عن المعانى والأحاسيس الموضحة فى السيناريو . . . يقوم مصمم الرقصات بكل ذلك كمقدمة للتنفيذ فيفيد من ذلك فائدة عظيمة ويوفر وقتاً كبيراً أثناء التنفيذ الحقيقى الذى يبدأ عند ما يتسلم النوتة الموسيقية .

رقصة منفردة – فريدة فهمى

رقصة الخيل – محمود رضا

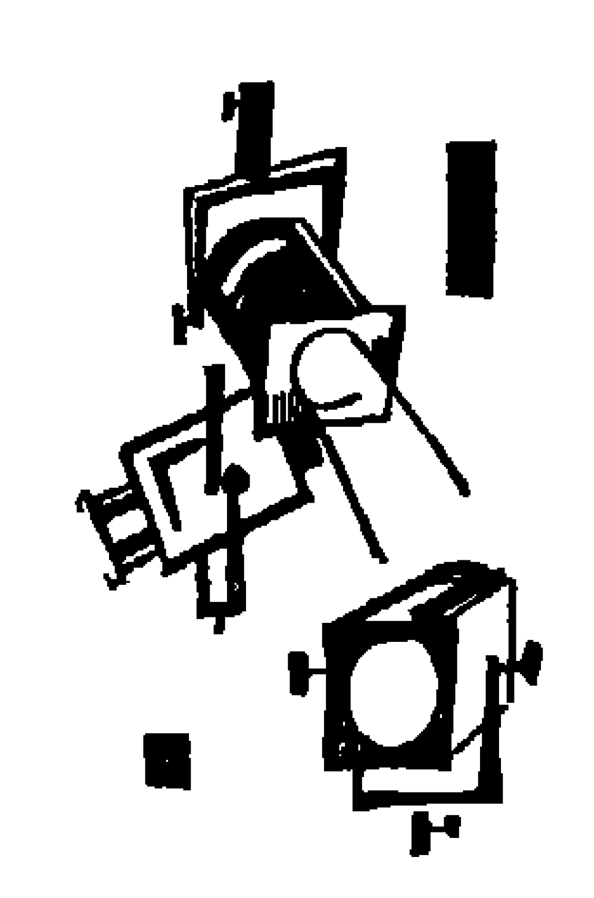


بياع العرقسوس — رقصة ثنائية

رقصة ثلاثية — بيا ، ليلى ، نيفين



الفصل الثالث



مصمم الرقص

يظن كثير من المشاهدين أن الرقصات التى يشاهدونها على المسرح يبتدعها الراقصون أنفسهم، أو على الأقل يبتدعها الراقصون الأوائل الذين يقومون بالأدوار الرئيسية . والحقيقة أنه إن صح هذا الاعتقاد فإنه ينطبق على الرقص الشرقى الذى تؤديه راقصة واحدة . ومهما وصل هذا النوع من الرقص إلى درجة فى الإبداع فإنه يعتمد على ذوق الفنانة الراقصة ويكون الأداء فيه ارتجاليًا بمعنى أن معظمه من وحى اللحظة ولم يسبقه ترتيب أو تصميم دقيق . وعلى عازف الطبلة أن يغير الإيقاع حتى يتمشى مع الحركات والتغييرات التى تطرأ على الرقصة . . . فقد تضيف الراقصة إلى رقصتها حركات جديدة كل يوم أو تستغنى عن بعض الحركات حسب مزاجها فى ذلك اليوم فتختلف الرقصة من يوم إلى آخر .

ولو أن هذا النوع من الرقص الذى يعتمد على الارتجال يحتاج إلى ذوق سليم مرهف وبديهة حاضرة إلا أنه لا يمكن الاعتماد على هذه الطريقة دائمًا لأن نجاح الراقصة فى هذه الحالة يتوقف على حالتها النفسية ومزاجها الشخصى فى كل لحظة من لحظات الأداء ، كما أن عدم تكرار الرقصة كل يوم بنفس النظام لا يتيح للراقصة فرصة للإتقان الذى يرتبط إلى حد كبير بالمران الناشئ عن التكرار . أما فى حالة الرقصات الثنائية والثلاثية أو

رقصات المجموعة فإنه قطعاً لا يمكن اتباع طريقة الرقص الارتجالى أو حتى السماح لأى راقص أو راقصة بتغيير أى جزء من أجزاء الرقصة حسب هواه . دعنا نتخيل مثلا عشر راقصات يشتركن فى رقصة على المسرح ولكل راقصة منهن مطلق الحرية فى أن تؤدى من الحركات ما يروق لها وأن تتحرك على المسرح فى الاتجاهات التى تراها وأن تلبس ما يحلو لها من ملابس الرقص ، لابد عندئذ أن تكون النتيجة فوضى لا حد لها . وما الحال إذا كانت الرقصة تحكى قصة أو تعبر عن فكرة ؟ وما العمل إذا كانت الرقصة جزء من عرض كبير ولها مكانتها ووظيفتها فى تطوير الأحداث الدرامية لهذا العرض ؟

الأمر يحتاج إذن إلى تخطيط وتنظيم فيتولى شخص مسئول خبير بهذا العمل (وهذا الشخص هو مصمم الرقصات) ابتكار الرقصات وتحديد الدور الذى يقوم به كل راقص على المسرح .

الخبرات اللازمة لمصمم الرقص :

مصمم الرقص هو الفنان الذى يتولى ابتكار الرقصات ، فما هى إذن الخبرات التى يجب أن تتوافر فى هذا الفنان المبتكر ، الذى يتراوح إنتاجه من تصميم الرقصات الصغيرة إلى الباليهات الكبيرة المكونة من عدة فصول ومن الرقصات البسيطة إلى الأعمال الدرامية المعقدة ؟

يجب أن يكون مصمم الرقص راقصاً ممتازاً :

الرقص هو المادة الأساسية التى يتناولها مصمم الرقص لهذا يجب عليه بادئ ذى بدء أن يتقنه ويبرع فيه . ولا يشترط فى هذه الحالة أن يستمر فى عمله كراقص بل إنه فى الغالب ما ينشغل بعمله الجديد (أى التصميم والابتكار) عن مزاولة الرقص بنفسه . ولكن خبرته الحالية أو السابقة كراقص ماهر تمكنه من ابتكار الحركات والتشكيلات ومعرفة إمكانيات الراقص وحدود قدرته على أداء الحركات ومقدرته على التحمل ، ويستطيع أن يتخيل الحركات دون أن يؤديها شخص أمامه كما يكتسب خبرة فى أثناء عمله راقصاً أو مدرباً فتؤهله هذه الخبرة لأن يصمم الرقصات . ولا يصلح كل راقص ممتاز ليكون مصمم رقص ولكن على كل مصمم رقص أن يكون راقصاً ماهراً .

مصمم الرقص والموسيقى :

يرتبط الرقص ارتبطاً وثيقاً بالموسيقى، ولا بد لمصمم الرقص إن لم يكن موسيقياً بارعاً : أن يلم بعلم الموسيقى و يتمتع بحاسة موسيقية مرهفة وأن تتشبع آذانه بالإيقاع فيصبح له طبيعة ثانية .

وكلما توغل مصمم الرقص فى علم الموسيقى أمكنه أن يستفيد بكل إمكانياتها فى تصميم رقصاته . وعلى أية حال فإنه يتداخل بحكم عمله مع الموسيقيين وكذلك مع مؤلف الموسيقى كما يشترك مع قائد الأوركسترا فى تدريبات قد تتخللها مناقشات فنية لهذا يجب عليه أن يلم بقواعد الموسيقى ليتمكن من أن يخاطبهم بلغتهم .

وقد مررت بتجربة طريفة فى بداية عملى بالفرقة مع الفنان على إسماعيل وكان عليه أن يؤلف للفرقة موسيقى راقصة ، ولكنه كان منشغلا جداً فى أعمال سينمائية أخرى . ولما أزف الوقت علينا وقرب موعد الافتتاح ، اضطررت إلى زيارته فى منزله ومعى حقيبة ملابسى ودعوت نفسى للإقامة عنده لمدة أسبوع حتى ينتهى من كتابة موسيقى الفرقة . وكنا نسهر معاً حتى الصباح أشرح له الرقصات وأؤدى له حركات كل راقص وراقصة بالتوقيت المضبوط ، ثم أستريح قليلا حتى ينتهى من كتابة الموسيقى الملائمة لهذا الجزء من العرض فيطلب منى تكملة الشرح فأفعل ، وفى اليوم التالى يطلب منى إعادة كل هذه الحركات لأنه غير مستريح للموسيقى ويرغب فى إعادة كتابتها ، وهكذا كل يوم لمدة أسبوع .

وبعد حفلة الافتتاح اعترف على إسماعيل بسر جعلنى أصمم على دراسة الموسيقى ، مهما كلفنى ذلك من الوقت والجهد ، فبينما كنت أجهد نفسى فى شرح وتأدية الحركات طول الليل كالبهلوان ، كان على إسماعيل منهمكاً فى تأليف موسيقى أخرى لفيلم سينمائى . ولم أكن أعرف قراءة الموسيقى فى ذلك الوقت فلم أفطن إلى هذه الخدعة التى يشتهر على إسماعيل باستخدامها عند ما يتراكم عليه العمل .

مصمم الرقص والفن التشكيلى :

الفن التشكيلى من أكبر الفنون فائدة لمصمم الرقص إذ يتعلم منه الإحساس بالخطوط

والأحجام والأشكال والتوازن وأنواعه والألوان ومزجها ومميزات كل منها والألوان المكملة المتناسقة والمتنافرة .

وإذا لم يكن مصمم الرقص رساماً فعليه أن يتذوق الفن التشكيلي الذى لا غنى له عنه ، كما يلزم أن يكون عنده ذوق فنى سليم . والتذوق الفنى هذا أصبح شرطاً أساسياً لقبول الطلبة فى كثير من المعاهد الفنية وبدونه لن يتمكن الفنان الحقيقى من إنتاج الأعمال الرفيعة .

مصمم الرقص والإخراج المسرحى :

ما دام المسرح هو الإطار الذى يقدم فيه مصمم الرقص أعماله فلا بد له إذن من دراسة المسرح والإلمام بإمكانياته وحدوده كما يلزمه أن يلم بعلم الإخراج المسرحى نظرياً وعملياً وأن يتفهم عمل الفنيين بالمسرح جميعاً من مهندس الصوت والإضاءة إلى عمال الديكور وهندسة المناظر ، وسيأتى الكلام عن ذلك كل فى موضعه .

كيف يتعلم مصمم الرقص مهنته :

ما زال مصممو الرقص إلى الآن يعتمدون فى تعلمهم على الخبرة العملية من التجارب ومشاهدة أعمال الغير ، ذلك لأنه لا يوجد للأسف دراسة أو منهاج ثابت معترف به لتعليم وتخريج مصممى الرقص . وقبل أن نتكلم عن طريقة إعداد مصممى الرقص وما يلزمهم من تعليم يجب أن نبين أن مصمم الرقص الممتاز يولد ولا يصنع ولا يمكن أن يظهر دون موهبة أصيلة فيه ، وما عدا بعض القواعد البسيطة التى يجب دراستها فإن تصميم الرقص يعتبر نوعاً من أنواع الاختراع والابتكار ولا يمكن أن نعلم الإنسان كيف يخترع ، ولكن يمكن أن نمهد الطريق له ونطلعه على أعمال الآخرين ونحللها له وندعه يقوم بالتجارب ويستمع إلى النقد ، كما عليه أن يتوصل إلى كل ما يتطلبه هذا العمل من إلمام بفنون مثل الرقص والموسيقى والرسم وبذلك ينمو فيه الإحساس الفنى .

وأهم مشكلة يواجهها مصمم الرقص الناشئ هى ضرورة وجود عدد من الراقصين المدربين تحت تصرفه لكى يجرى عليهم تجاربه ، فأين يجد كل مصمم ناشئ هذا وكيف يتاح له ذلك علماً بأن الفرق المحترفة لا يمكن أن تخاطر وتكلف مصمماً لم يسبق له

تقديم أعمال ناجحة لكى يقوم بتصميم رقصات الفرقة لأن الفشل فى مثل هذه الأحوال سيئ العاقبة باهظ التكاليف .

والتغلب على هذه العقبة صعب جداً فى أوربا أو أمريكا بسبب ضخامة التكاليف والمنافسة التى تواجهها الفرق ، مما يجعل من المستحيل على المصمم الناشئ أن يجرى تجاربه على راقصى أى فرقة . ولكن الحال يختلف عندنا فى مصر لأننا ما زلنا فى مرحلة التكوين وكل الفرق الناشئة تحتاج إلى مصممين للرقص كما أنه يمكن استخدام الراقصين الجدد أثناء فترة تدريبهم ليكونوا حقلا للتجارب يستفيد منه مصممو الرقص الناشئون . وتنظيم هذه العملية يمكن أن يتم عن طريق تكوين جمعية أو فصول دراسية يُختار أعضاؤها من الراقصين ذوى الخبرة الذين تُكتشف فيهم مواهب تؤهلهم لتصميم الرقص ، ثم نبدأ بإعدادهم نظرياً وعملياً ونعطى كل واحد منهم الفرصة ليجرى تجاربه العملية بالاستعانة براقصى الفرق الناشئة . وفى هذه الأثناء نناقش فى اجتماعات دورية المشاكل التى يواجهها مصمم الرقص وكيفية التغلب عليها .

ويصح أن نسمح لبعض الأعمال التجريبية بأن تعرض على الجمهور ضمن برامج الفرق على شرط أن تكون قد وصلت إلى درجة من الإتقان تسمح بعرضها وإلا تظل هذه التجارب داخلية بقصد الخبرة والتعلم .

والأمل معقود على أن تتكون فى كل محافظة من محافظات الجمهورية فرقة أو أكثر من فرق الفنون الشعبية يمكن أن تستوعب عدداً من مصممى الرقص الناشئين فيصح أن يصل مجموع هؤلاء إلى ما يقرب من مائة مصمم تحتاج إليهم الجمهورية فى السنوات القليلة المقبلة .

فن تصميم الرقص

Choreography

يتعرض فن تصميم الرقص لجميع المشاكل التى تواجه الفنان فى أثناء الابتكار والخلق والتنفيذ . ولكى يمكن التعرف على طبيعة هذا الفن يلزم توضيح هذه المشاكل وطريقة التصرف فى كل واحدة منها .

توزيع الأدوار :

أول خطوة فى تنفيذ السيناريو الراقص هى توزيع الأدوار . ولهذه الخطوة أهمية كبيرة قد يترتب عليها نجاح العرض أو فشله . فإذا كان العرض باليهاً كبيراً يحكى قصة معينة يلزم اختيار الراقصين وتوزيعهم على الأدوار المختلفة بحيث يؤدى كل دور خير من يصلح له . ولا تكون المهارة فى الرقص وحدها هى التى تحدد اختيار الشخص الذى يقوم بدور معين ، فقد يحتاج أداء الدور إلى قدرة على التعبير بجانب المهارة فى الرقص . كما أن بعض الأدوار يحتاج إلى شخصية مرحة أو كوميدية فى حين يحتاج دور آخر إلى شخصية هادئة أو رزينة . لهذا تجب العناية باختيار الشخص المناسب لكل دور .

كما يلزم أيضاً اختيار باقى أفراد المجموعة وتوزيعهم على فقرات العرض بعد تحديد العدد المناسب منهم لكل رقصة حتى لا يتعارض هذا العدد مع باقى الرقصات .

وتتضح أهمية توزيع الأدوار فى الفرق التى يتولى تنفيذ الرقص فيها أكثر من مصمم واحد لأنه من الطبيعى أن كل مصمم يختار أفضل الراقصين ، كما يستخدم أكبر عدد ممكن منهم فى الرقصة التى يقوم بتصميمها . وهذا يحدث ارتباكاً يؤثر فى تسلسل العرض كما يرهق الراقصين الممتازين ويلقى بمسئولية العرض كله على عاتقهم . وفى هذه

الحالة ، أى عندما يتعدد المصممون فى عرض واحد ، يلزم التنسيق بين اختصاصاتهم خصوصًا فيما يتعلق بنظام توزيع الأدوار .

نظامية التنفيذ :

ليس ثمة قاعدة يلتزم بها مصمم الرقص من حيث نظامية التنفيذ، إذ قد يبدأ من أول العرض ويتسلسل به حتى النهاية أو قد يبدأ بالعكس أى من النهاية إلى البداية . وقد يبدأ بتصميم الرقصات الثنائية أو الفردية لأهميتها الدرامية . وربما يبدأ برقصات المجموعة ليتفرغ بعد ذلك للأدوار الرئيسية . وقد ينفذ جزءاً من الفقرات الأولى ثم يقفز إلى الوسط أو الآخر ، ثم يربط بينهما فى آخر الأمر . ونترك اختيار طريقة التنفيذ هذه لمصمم الرقص ليختار منها ما يناسب ظروف العمل الذى يقوم به .

ويشبه هذا النظام طريقة تصوير الأفلام السينمائية التى يتدخل فى تنظيمها عوامل كثيرة، منها المناظر والديكور وضرورة الانتهاء من تصوير جميع المشاهد التى تمثل فيه سواء أكانت فى أول الفيلم أو فى آخره . ثم يأتى بعد ذلك دور (المونتاج) لربط هذه المشاهد بعضها ببعض .

الرقصة الفردية :

الرقصة الفردية يؤديها الراقص أو الراقصة الأولى، وتتسم فى حالة الراقص بالقوة والحيوية والنشاط ، وفى حالة الراقصة بالأنوثة والرشاقة والجمال . وتتركب الرقصة الفردية من حركات ذات مستوى رفيع يبرزها عن باقى الرقصات . وبطبيعة الحال تتجه أنظار المشاهدين نحو الراقص الفردى ، لذلك يشترط أن تكون حركاته معبرة وأن يكون وسيما مقبول الهيئة ، وأن تكون الراقصة جذابة أو جميلة دون إسراف حتى لا ينشغل الجمهور بالنظر إلى جمالها . كما يجب أن تكون روحها شفافة تتكشف على وجهها وابتسامتها .

مهمة الرقصة الفردية فى العرض :

لا يصح فى الباليه الذى يحكى قصة أن توجد الرقصة الفردية فى العرض دون سبب درامى يحتم وجودها أو أن يكون السبب مجرد الاستعراض فحسب ، لأن الرقصة الفردية لها وظائف يجب

أن تؤديها فى العرض الدرامى . وتتلخص هذه الوظائف فيما يلى :

١ - تقديم الشخصية وتعريفها للجمهور لأن حوادث القصة تتوقف إلى حد كبير على هذه الشخصية .

٢ - تعبر الرقصة الفردية عن العوامل النفسية أو الصراع النفسى الذى قد تتعرض له الشخصية من انفعالات الحب أو الغيرة أو الرغبة فى الانتقام وغير ذلك .

٣ - تبين الرقصة الفردية تطور الشخصية فى أثناء سير الحوادث أو انتقالها من حالة نفسية إلى أخرى ، مما يجعل تفاعلها مع أحداث القصة يبدو معقولاً ومقنعاً .

الزمن المناسب الذى تستغرقه الرقصة الفردية :

يمكن أن يتراوح زمن الرقصة الفردية بين نصف دقيقة ودقيقتين ونصف على الأكثر . ويرجع ذلك إلى ضرورة مراعاة قدرة احتمال الراقص لأن الرقصة الفردية تكون عادة على مستوى عال من الحركات وخصوصاً حركات الرجال العنيفة . كما أن الموقف الدرامى الذى تعبر عنه الرقصة لا يمكن أن يستغرق شرحه أكثر من هذه المدة . لذلك قد يدعو التطويل فى الرقصة الفردية إلى الملل .

الرقصة الثنائية :

تعتبر الرقصة الثنائية أهم رقصات الباليه ، لذلك يؤديها عادة أبطال الباليه ، وتعبر دائماً عن أهم أحداث الدراما . ولا يصح بتاتاً تقديمها دون سبب درامى قوى ، وفى غالب الأحوال يكون السبب قمة الدراما .

ويهتم مصمم الرقص عادة بهذه الرقصة فيعد ويؤهل لها حتى تأتى فى المكان المناسب من العرض . وقد يشترك فى الرقصة الثنائية راقصان أو راقصتان أو راقص وراقصة . وقد تبدأ الرقصة بالاثنين معاً ، ثم ينفرد أحد الراقصين بجزء من الرقصة وتنتهى بالاثنين معاً . أو تبدأ الرقصة بأحد الراقصين ثم ينضم إليه الثانى .

وقد تنتهى بخروج أحدهما وينهى الآخر الرقصة . ويتوقف ذلك طبعاً على المعانى التى تعبر عنها الرقصة .

ويكون الزمن اللازم للرقصة الثنائية أطول من زمن الرقصة الفردية، وقد يصل إلى ثلاث أو أربع دقائق . والحب غالباً هو الموضوع الأول لهذه الرقصة الثنائية عند ما يشترك فيها راقص وراقصة . وكثيراً ما تعبر الرقصة عن المنافسة أو الصراع بين الخير والشر أو الظالم والمظلوم إذا اشترك فى أدائها راقصان أو راقصتان .

الرقصة الثلاثية :

يشترك فى الرقصة الثلاثية ثلاثة راقصين أو ثلاث راقصات أو راقص واحد وراقصتان أو العكس .

وتقل أهمية الرقصة الثلاثية الدرامية عن الرقصة الثنائية ، ولكنها تمتاز بقدرتها الاستعراضية ووفرة تشكيلاتها بالإضافة إلى إمكان استخدامها فى التعبير الدرامى . فمثلا فى باليه « خان الخليلى » لفرقة رضا يلاحظ أن الرقصة الثلاثية التى يشترك فيها صانع القباقيب وبنت البلد والسائحة الأجنبية تعبر عن منافسة بين البنتين على القبقاب فى حين يقع صانع القباقيب فى حيرة بين الاثنتين .

الرقصة الرباعية :

الغرض الأساسى من الرقصة الرباعية هو الاستعراض . وقد تبدأ بأربعة راقصين معاً ، ثم يعقب ذلك رقصة منفردة لكل منهم وقد تحتوى على رقصة ثنائية، ثم تنتهى بالأربعة معاً . وهكذا أيضاً فى الرقصات الخماسية والسداسية والسباعية .

رقصات المجموعة :

رقصات المجموعة هى التى تشترك فيها مجموعة كبيرة من راقصى وراقصات الفرقة . ولهذه الرقصات وظائف هامة بالنسبة للعرض إذ تعد الجمهور لاستقبال الحوادث الدرامية بخلق الجو المناسب للمكان والزمان الذى تقع فيه حوادث القصة . أما فى حالة الصراع بين طرفين، فقد تنقسم المجموعة إلى قسمين يعضد كل منهما أحد الطرفين . وقد يبقى قسم ثالث سلبى متفرج . وتساعد رقصات المجموعة على تفهم الأحداث الدرامية بالتعبير عن الفرح

أو الحزن أو التفاعل مع هذه الأحداث . وقد تؤدى المجموعة أدواراً فعالة تساهم فى تطور أحداث القصة . ولرقصات المجموعة فوائد أخرى مثل خلق جو من الاستعراض، وربط الأدوار المهمة التى تؤديها الرقصات الثنائية والفردية وغير ذلك من الفوائد .

وقد تتكون رقصات المجموعة من البنات فقط أو من الشبان فقط أو قد يشترك فيها البنات والشبان . وقد تنقسم الرقصة الواحدة فيؤدى البنات أو الشبان جزءاً منها ويشترك الاثنان معاً فى الجزء الآخر .

بدايات ونهايات الرقصات :

ينوع مصمم الرقصات الناجح فى بدايات ونهايات الرقصات، فلا يستعمل نفس الطريقة فى أكثر من رقصة فيكرر نفسه . وفيما يلى بعض أنواع البدايات والنهايات، على سبيل المثال لا الحصر .

البدايات :

١ ــ قد تبدأ الرقصة بجميع الراقصين على المسرح .

٢ ــ تبدأ الرقصة ببعض الراقصين على المسرح يتبعهم باقى الراقصين فيخرجون إليهم من الكواليس .

٣ ــ ترفع الستار على خشبة المسرح خالية ثم يدخل الراقصون من أحد جانبى المسرح .

٤ ــ تكون البداية بدخول الراقصين من جانبين أو أكثر فى وقت واحد .

٥ ــ يمكن أن تبدأ الرقصة بالبنات يتبعهم الشبان وعلى العكس .

ويمكن على هذا المنوال تخيل عدد كبير من البدايات التى يمكن أن يستخدمها مصمم الرقص حسب ظروف العرض نفسه ويستعين منها بما يراه صالحاً .

النهايات :

١ ــ تكون النهاية بتدرج الرقصة فى السرعة حتى تنتهى فجأة والراقصون كلهم على المسرح .

٢ ـ تتضاءل سرعة الرقصة وتخف حدة الحركات فتنتهى فى هدوء وسكون على خشبة المسرح .

٣ ـ تنتهى الرقصة بخروج الراقصين من المسرح فى صف واحد أو صفين من جانب واحد أو من الجانبين .

٤ ـ يستمر الراقصون فى تكرار الجزء الأخير من الرقصة حتى تسدل عليهم الستار .

٥ ـ تسدل الستار مثل الحالة السابقة وترفع مرة ثانية وهم يرقصون ، ثم ينهون الرقصة فى وسط المسرح .

ويمكن ابتكار طرق كثيرة لإنهاء الرقصة . وقد يستخدم مصمم الرقص فى الرقصة الواحدة عدة نهايات فتكون بذلك النهاية مركبة .

تفيد التجارب مصمم الرقص ، كما يستفيد كثيراً من مشاهدة أعمال الآخرين فى كل مناسبة ممكنة حتى يلم بالأذواق والخبرات المختلفة ، وهو فى هذه الحالة لا يقلد ما يراه من هذه التجارب حرفياً وإنما يضيف إليها ويحورها بما يتناسب مع ذوقه الشخصى ويضعها فى مواضعها السليمة من العرض . والفنان الحق هو الذى يستطيع أن ينسى كل ما يراه من أعمال الآخرين عندما يبدأ فى التنفيذ ، وبذلك يمكنه أن يبتكر ويخرج من نفسه شيئاً جديداً .

تتابع الرقصات :

يراعى عند ترتيب تتابع الرقصات فى البرنامج تسلسل الحوادث الدرامية تسلسلا منطقياً وأن يكون تتابع الرقصات الفردية والثنائية والثلاثية ورقصات المجموعة مشوقاً بحيث لا يسمح بتطرق الملل إلى المشاهدين ، هذا الملل الذى تسببه كثرة الرقصات الفردية أو الثنائية وتعاقبها ، مع العلم أيضاً بأن طول رقصات المجموعة دون أن تتخللها رقصات يكون عدد الراقصين فيها صغيراً قد يرهق المشاهدين ويجهد أعصابهم . وبهذا يشكل الترتيب فى مجموعه النهائى خطاً بيانياً يتراوح بين الارتفاع والانخفاض حسب عدد المشتركين فى الرقصة . وغالباً ما يتحكم فى ترتيب وتتابع الرقصات عوامل أخرى كثيرة

غير عدد الراقصين ، إذ أن نوع الرقصة من حيث الإحساس الذى تنقله إلى الجمهور أو المعانى التى تعبر عنها له تأثير كبير فى وضع هذا الترتيب . وتكون الرقصات التى يبدأ بها الفصل عادة رقصات مجموعة مرحة غالباً لا تحوى معانى درامية هامة . وتكون وظيفتها فى غالب الأحوال التمهيد لهذه الحوادث ، وتصوير الجو العام والمكان والزمان الذى تجرى فيه هذه الحوادث .

أما الرقصات التى ينتهى بها الفصل فيلزم أن تثير موقفاً درامياً يشغل بال المشاهدين ، ثم يأتى بعد ذلك حل هذا الموقف أو تطويره فى الفصول التالية .

ولا يصح إنهاء الفصل بحل العقدة الدرامية لأن ذلك يجعل من الفصل الواحد قصة كاملة مستقلة عن باقى العرض ، فلا يحتاج العرض حينئذ إلى تكملة فى الفصول التالية .

وتوضع فى نهاية العرض كله الرقصة التى تحل العقدة الدرامية وتنتهى القصة بانتهاء هذه الرقصة . وغالباً ما تجمع نهاية العرض بين أبطاله بالإضافة إلى المجموعة كلها . وقد تعقب النهاية الدرامية رقصة تعبر عن الشعور الناتج من الخاتمة سواء بالفرح أو بالحزن أو غيره . ولا تستغرق هذه الرقصة زمناً طويلا ، لأن التطويل فى هذه الحالة ليس له داع ولا يسترعى المشاهدين لأن العرض يصبح منتهياً بعد حل العقدة الدرامية .

ولا يصح أن تتراكم الرقصات التى تعبر عن شعور واحد فتوضع مثلا ثلاث رقصات حزينة تعقبها أربع رقصات مرحة وهكذا . بل يجب مراعاة توزيعها على البرنامج توزيعاً منوعاً .

ولا تلاقى الرقصات المضحكة نجاحاً يذكر إذا وضعت فى أول العرض ، إذ يلزم الجمهور بعض الوقت لكى يندمج ويتفاعل مع العرض ، لذلك يحسن تأخير هذه الرقصات قليلا فينفعل بها الجمهور فى الوقت المناسب .

تغيير الملابس أيضاً عامل مهم فى التحكم فى تسلسل الرقصات وتتابعها ، فإذا كان على شخص معين أو مجموعة معينة أن تظهر فى رقصتين بملابس مختلفة ، يلزم أن يفصل بينهما جزء من العرض يسمح للراقصين بما يلزم من زمن لتغيير الملابس .

وهكذا يلاحظ أن ترتيب الرقصات وتسلسلها فى البرنامج تتحكم فيه عوامل كثيرة نعيد تلخيصها فيما يلى :

١ — الترتيب المنطقى وسياق الحوادث الدرامية .

٢ — عدد المشتركين فى كل رقصة .

٣ — نوع الأحاسيس التى تنقلها الرقصة إلى الجمهور .

٤ — الشروط الواجب توافرها فى بدايات ونهايات كل فصل وبداية ونهاية العرض كله .

٥ — الوقت اللازم لتغيير الملابس والراحة .

وغير ذلك من العوامل التى قد تحددها ظروف العرض .

ويتوقف نجاح العرض أو فشله إلى حد كبير على حسن ترتيب وتعاقب الرقصات، وطريقة انسياب التسلسل الدرامى، فقد ينتج عن سوء هذا الترتيب ملل الجمهور أو ارتباك الراقصين أو أن تفقد بعض الرقصات الجيدة فرصة النجاح بسبب وضعها فى مكان غير مناسب . كما قد يصيب بعض الراقصين إرهاق من اشتراكهم فى رقصات كثيرة متعاقبة لا يتخللها وقت كاف للراحة والاستعداد للرقصات التالية .

الإيماء وطريقة استخدامه فى الرقص :

الإيماء عنصر هام من عناصر الرقص الدرامى. لذلك جرى العرف قديماً على استخدام حركات إيمائية معينة تعبر كل منها عن معنى معين . فالحب مثلا كان يعبر عنه بوضع الكفين فوق الصدر فى مكان القلب ، كما أن الإشارة بأصبع اليد إلى الخاتم فى اليد الأخرى تعبر عن الزواج ، وكذلك كانت الإشارة بالأصبعين الوسطى نحو الصدر تعبر عن النفس ، والغضب من شخص معين كان يعبر عنه بالإشارة بالأصبع السبابة . . . وهكذا . وأصبح هذا اصطلاحاً فى عالم الباليه .

واشتهرت رقصات الهند بوجه خاص بالاعتماد على الحركات الإيمائية اعتماداً كبيراً . وكان استعمال هذه الإيماءات منفصلا عن باقى الحركات الراقصة فكان من المحتم أن يتوقف الرقص لكى تؤدى الحركات الإيمائية .

ولو أنه من المفيد لمصمم الرقص والراقص أن يتعرفا على هذه التعبيرات وغيرها من

الاصطلاحات فليس ،من المستحب الآن استخدامها بنفس الطريقة فى كل مناسبة لأن ذلك يدعو إلى الملل الشديد ، فالأحاسيس المختلفة لا يمكن حصرها وتخصيص تعبير معين لكل منها ، فحالة نفسية معينة مثل الشعور بالسعادة مثلا لا تنحصر فى نوع معين ، بل إن السعادة فى حد ذاتها متعددة المصادر والأنواع ويعبر عنها بعشرات الطرق حسب نوع السعادة ومصدره . فقد تكون سعادة الشخص لأنه نجح فى الامتحان .أو قد يكون الشخص سعيداً لأنه أكل وجبة شهية، كما قد يكون سعيداً لأن الجو جميل أو لأنه وجد كنزاً، وقد يكون سعيداً لأنه فاز بمن يحب، فهل يصح أن نعبر عن كل هذه الأنواع من السعادة بنفس الحركة الإيمائية ؟ طبعاً لا يمكن أو يصح وإلا أصبح التعبير بالحركة كحروف الطباعة أو الكلاشيه ويصبح الخيال فيه منعدماً .

والواجب أن يبتكر مصمم الرقص الحركات المعبرة عن المعانى والأحاسيس المختلفة ولا يكرر الحركات التى سبقه غيره فى استخدامها ، كما لا يصح أن يكرر نفس الحركات التى ابتكرها هو للتعبير عن مواقف متشابهة بل يلزم أن يدأب على التغيير والابتكار .

كما يجب أن تكون هذه الحركات متصلة غير منفصلة عن باقى حركات الرقص، بل يجب أن تتخللها فيحس الجمهور بفاعليتها ، ولكنه لا يكاد يميزها عن باقى حركات الرقص .

ويراعى فى المعانى التى يراد التعبير عنها أن تكون بسيطة غير معقدة أو مركبة حتى لا تبدو الحركات غريبة فتدعو إلى الضحك أو السخرية . وحدث مرة أن شاهدت عرضاً راقصاً حاول الراقصون فى أثنائه أن يعبروا بالإيماء عن بعض المعانى المعقدة، وكان منظرهم غير طبيعى حتى إن أحد المتفرجين وكان يجلس قريباً منى صاح بسذاجة قائلا : هما خرس والا إيه ؟ ! ! ومع أن المتوقع من الراقصين أن يعبروا بالحركة دون الكلام ، إلا أن حركاتهم التعبيرية كانت شديدة المبالغة بسبب صعوبة المعانى وتعقيدها فأدى ذلك إلى ما حدث .

تزامن وتآلف الرقص مع الموسيقى :

من الطبيعى أن تتآلف الحركات الراقصة التى يضعها مصمم الرقص مع الموسيقى

المكتوبة لها وأن تتمشى معها . غير أن هذا التآلف لا يعنى أن كل وحدة موسيقية يجب أن تقابلها حركة راقصة أو أن كل إيقاع يجب أن يقابله حركة معينة لأن ذلك يجعل الرقصة تشبه إلى حد كبير الترجمة الحرفية من لغة إلى لغة. وعلى مصمم الرقص أن ينوع فى طرق تآلف الرقص والموسيقى ، سواء أكان ذلك من رقصة إلى أخرى أم فى الرقصة الواحدة . فيمكن تصميم بعض أجزاء من الرقصة بحيث تكون الحركات أسرع من الإيقاع الموسيقى أو أبطأ منه أو أن تصمم الحركات على عكس الإيقاع فتقع فى المسافات بين الإيقاعات المتتالية . كما أنه يمكن فى بعض أجزاء الرقصة صرف النظر عن الإيقاع ومطابقة الحركات مع اللحن الموسيقى ، أو أن تتبع سرعة الحركات الإيقاع ويكون تركيبها فى جمل تتآلف مع اللحن . ويمكن أن تنقسم حركات الراقصين إلى عدة مجموعات تتبع كل منها إحدى الطرق السابقة فتطابق حركات المجموعة الأولى الإيقاع ، وحركات المجموعة الثانية تكون أسرع من الإيقاع أو أبطأ أو على عكس الإيقاع ، ومجموعة ثالثة تتجاهل الإيقاع وتتآلف مع اللحن. ويصح أن تتبع كل مجموعة من الراقصين آلة موسيقية معينة فيستمع المصمم إلى التوزيع الكامل للموسيقى ، ويترجم النغمات الناتجة عن بعض الآلات المختلفة إلى حركات راقصة يؤدى كل منها راقص أو عدد من الراقصين . وهكذا تصبح الرقصة موزعة كأنها سيمفونية راقصة .

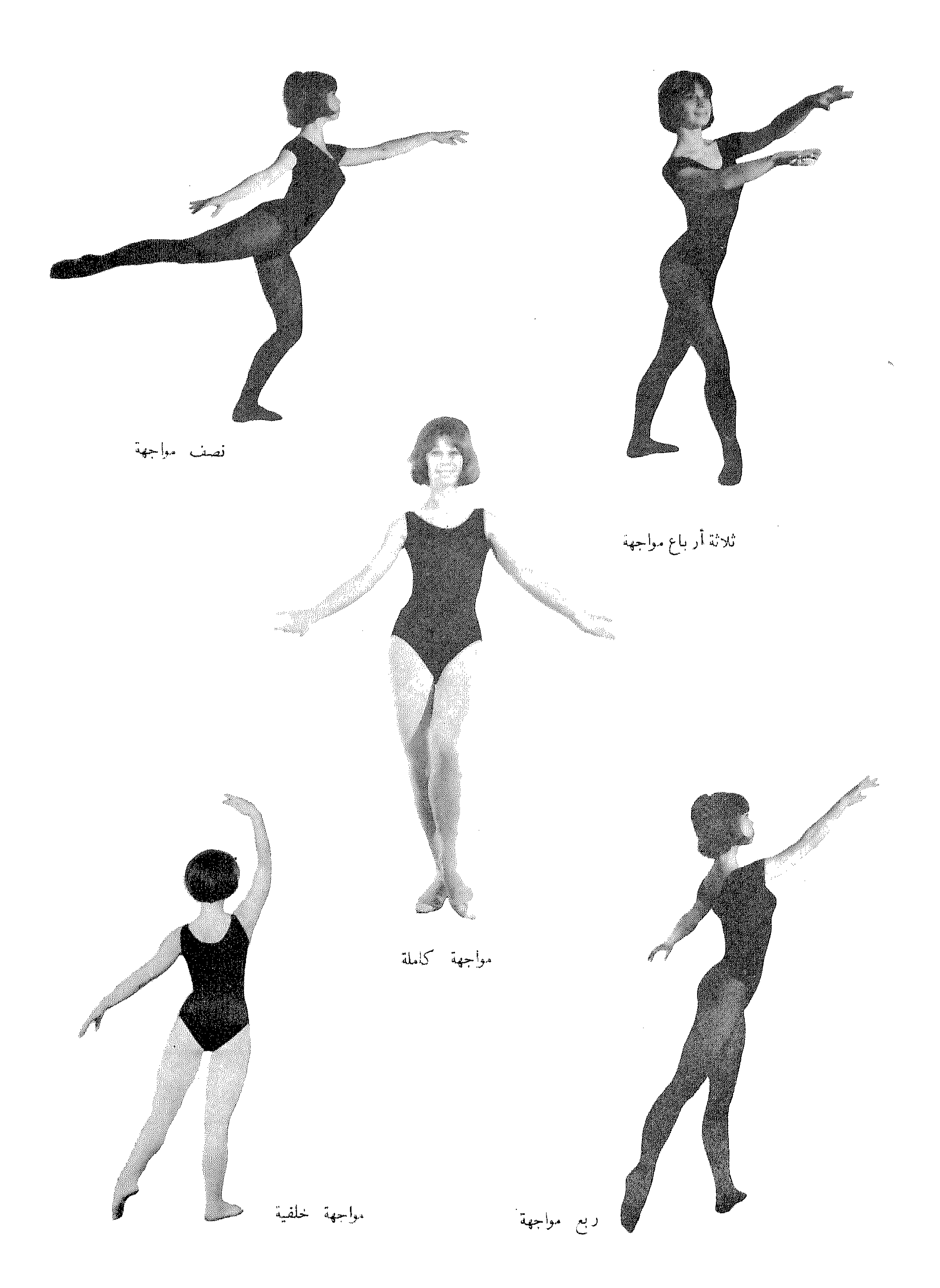
ويلاحظ أن لكل طريقة من طرق تآلف الرقص مع الموسيقى خصائص معينة لا بد أن تأتى بأحسن النتائج إذا استعملت فى المكان والمناسبة الملائمة لها ، فتآلف الحركات الراقصة مع الإيقاع طبيعى ومريح للأعصاب . ولكن استخدامه باستمرار يؤدى إلى الملل . أما الحركات التى تكون أسرع أو أبطأ من الإيقاع أو عكسه فإن لها غرابة ملفتة للنظر ، ولكن كثرتها تسبب ارتباكاً . ومطابقة الحركات للحن الموسيقى مع تجاهل الإيقاع طريقة شاعرية ، ولكن الاستمرار فيها يفقد الحركات الحيوية التى تستمدها من الإيقاع . والجمع بين عدة طرق فى وقت واحد قد يعبر عن مكان عام مثل السوق حيث يعمل كل شخص فى إيقاع مختلف أو قد يعبر عن اختلاف وجهات النظر . ومن مميزات هذه الطريقة أيضاً أنها تعطى عمقاً وأبعاداً للرقصة ، على أنه لا يمكن استخدامها لفترة طويلة من الزمن لأنها تربك المتفرج وتتعبه .

وهكذا فإن لكل طريقة من الطرق السابقة صفات ومميزات تضيفها إلى الرقصة ،

والتنويع فيها يقدم عنصر التشويق والتجديد بدلا من أن تسير الرقصة على وتيرة واحدة .

وثمة طريقة أخرى وهى توقف الموسيقى واستمرار الرقص منفرداً لفترة معينة ثم تعود الموسيقى فتصاحبه . أو عكس هذه الطريقة عندما يتوقف الراقصون فى وضع معين ثابت وتستمر الموسيقى لفترة من الزمن ثم يعود الرقص ليصاحب الموسيقى من جديد .

والواقع أن أمام مصمم الرقص عشرات من الطرق لتآلف الموسيقى والرقص وعليه أن يطرقها جميعاً فى المناسبات الملائمة لها .


ثلاثة أرباع مواجهة
نصف مواجهة
مواجهة كاملة
ربع مواجهة
مواجهة خلفية





فانوس رمضان

١ – التأكيد بالمواجهة

٢ – التأكيد ومناطق المسرح

٣ – التأكيد بالمستوى الرأسى

٤ – التأكيد بالتضاد

٥ – التأكيد بالفراغ

٦ – التأكيد بتوجيه النظر







إضاءة صحيحة



إضاءة من أسفل — إضاءة من أعلى — إضاءة من جانب واحد — إضاءة من الأمام

الإخـــراج المســرحى وتصميم الرقــص

عند ما يتعمق مصمم الرقصات فى عمله ويتأمل الأشكال التى يبتكرها ويرسمها على المسرح ، لا يلبث حتى يكتشف أن كل تشكيل يحمل فى حد ذاته طابعاً معيناً ويوحى بإحساسات ومعان معينة . ويمكن للمصمم أن يستفيد من هذه الخصائص التى يتميز بها أى تشكيل فى تأكيد الأفكار والمعانى والشخصيات التى يرسمها ، وكذلك فى خلق التوازن بين المجموعات والأفراد ، كما يمكن أن يستخدمها فى الإيحاء بالجو والأحاسيس التى يريد أن ينفعل بها الجمهور.

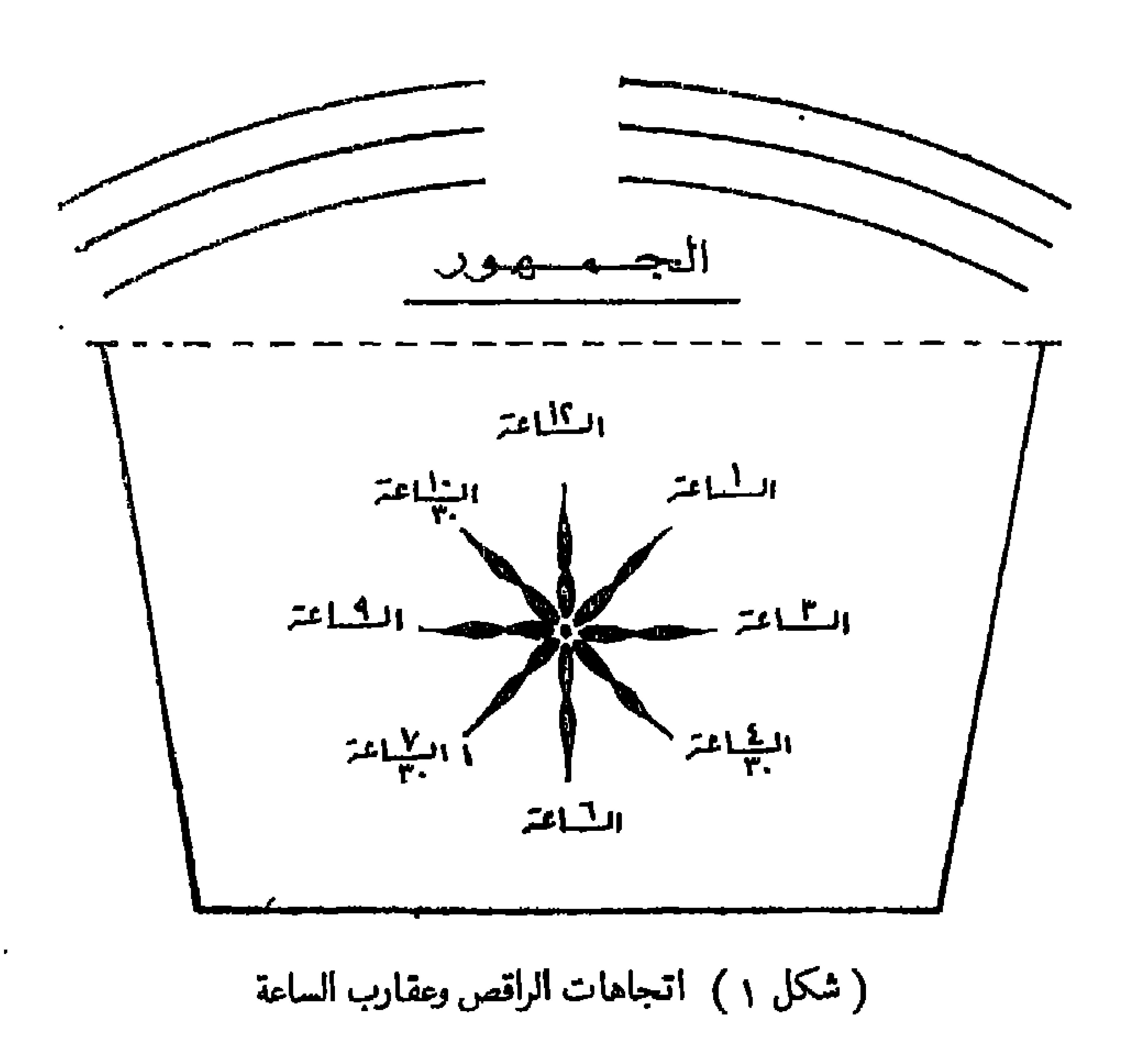
يصمم العرض الراقص لكى يشاهده الجمهور على المسرح ، لهذا فإن معظم الدراسات التى يحتويها علم الإخراج المسرحى ويستفاد منها فى إخراج الدراميات والأوبرات والأوبريتات وغيرها هى نفس الدراسات التى تلزم الاستعراضات الراقصة . ويحسن فى هذا المجال أن نولى العناصر الثلاثة الآتية شيئاً من العناية :

التأكيد :

قد يرى مصمم الرقصات ضرورة تأكيد شخصية من الشخصيات الراقصة ، بمعنى أن يوجه أنظار الجمهور إليها بسرعة فى سهولة ويسر ، برغم وجود عدد كبير من الراقصين على خشبة المسرح فى نفس الوقت ، ويكون ذلك لأهمية الشخصية فى الرقصة أو فى القصة أو فى هذه اللحظة من لحظات العرض بالذات . وليس بطبيعة الحال من المتيسر أن يتوجه المصمم إلى الجمهور فى هذه اللحظة ويلفت النظر إلى هذه الشخصية بقوله « انظروا إلى هذا أو ذاك » واهتموا به . لذلك يلزمه أن يعرف كيف ينتفع بخبرته المسرحية فى تحويل أنظار المتفرجين عن الواقفين على المسرح إلى الشخصية التى يريد تأكيدها ، وذلك فى

اللحظة المناسبة ، مثل رقصة « فانوس رمضان » من رقصات فرقة رضا حيث يظهر عشرون راقصاً وراقصة وينتشرون فى أرجاء المسرح يمثلون أطفال الحى ويرقصون بالفوانيس ، ثم تدخل « فريدة » وهى تمثل فتاة فقيرة لاتملك فانوساً مثل باقى الأطفال فيرفضون إشراكها معهم فى اللعب . ولما كان دور الفتاة الفقيرة فى هذه الرقصة مهماً ، ويتوقف عليه تطور القصة بعد ذلك ، فإنه يجب على مصمم الرقصات أن يعرف كيف يلفت إليها أنظار المشاهدين لحظة تقديمها إلى الجمهور . قد يهتدى مصمم الرقصات إلى طريقة أو طريقتين ليؤكد بها هذه الشخصية ويلفت إليها الأنظار بحكم خبرته ، كأن يظهرها فى ملابس بلون مخالف ، أو يقلل من إضاءة المسرح ويلقى عليها بالذات ضوءاً كشافاً . والواقع أن للتأكيد عشرات الطرق يحسن أن يلم بها مصمم الرقصات ويستخدمها كلها أو بعضها فى مواضعها المناسبة . وفيما يلى الطرق المختلفة للتأكيد :

(١) التأكيد بالمواجهة :



(شكل ١) اتجاهات الراقص وعقارب الساعة

يقصد بالمواجهة اتجاه وجه الفنان على المسرح نحو الجمهور . وأسهل طريقة لتحديد هذه المواجهة هو استعمال مماثل لاتجاه عقرب الساعة فيعبر عن المواجهة الكاملة

للجمهور بالساعة ١٢ ، ويعبر عن توليه الظهر للجمهور بالساعة ٦ ، ويعبر عن المواجهة الجانبية أو نصف المواجهة بالساعة ٣ والساعة ٩ وهكذا (انظر شكل ١) .

إذا وقف على المسرح شخصان أحدهما يواجه الجمهور مواجهة كاملة والآخر يوليه ظهره ، تتجه أنظار الجمهور بسرعة إلى الأول لأن وضع المواجهة الكاملة له قدرة على لفت النظر إليه تفوق الوضع الآخر .

وتتدرج قدرة أوضاع الجسم المختلفة على لفت النظر حسب النظام التالى :

١ — مواجهة كاملة للجمهور (أقوى وضع)

٢ — ثلاثة أرباع مواجهة .

٣ — نصف مواجهة (مواجهة جانبية) .

٤ — اتجاه مخالف (الظهر للجمهور) .

٥ — ربع مواجهة . (أضعف وضع)

وليس المقصود بالوضع القوى أنه يفضل الوضع الضعيف ، وإنما يقصد من ذلك أنه يلفت النظر ويؤكد الشخصية فيستفيد مصمم الرقصات من هذه الخاصية فيستخدم كل وضع فى مكانه المناسب .

وفى رقصة فانوس رمضان اتبعت هذه الطريقة لتأكيد الفتاة الفقيرة ولفت النظر إليها لحظة تقديمها للجمهور ، فاتخذت الفتاة وضع المواجهة الكاملة فى حين اتخذ باقى الراقصين على المسرح أوضاعاً أخرى أقل قوة من هذا الوضع .

(ب) التأكيد ومناطق المسرح :

إذا قسمت خشبة المسرح إلى مناطق ست ، يتضح أن أقوى هذه المناطق قدرة على التأكيد هى منطقة (أسفل الوسط) وتتدرج باقى المناطق فى القوة حسب الترتيب الآتى :

ع ش أعلى الشمال	ع و أعلى الوسط	ع ى أعلى اليمين
س ش أسفل الشمال	س و أسفل الوسط	س ى أسفل اليمين

الجمهور

(شكل ٢) مناطق المسرح

١ ــ أسفل الوسط (أقوى منطقة)

٢ ــ أعلى الوسط

٣ ــ أسفل اليمين

٤ ــ أسفل اليسار

٥ ــ أعلى اليمين

٦ ــ أعلى اليسار (أضعف منطقة)

مع ملاحظة أن يمين المسرح ويساره يكون فى هذه الحالة من وجهة نظر الفنان الواقف على خشبة المسرح ، وتكون هذه الأوضاع معكوسة بالنسبة للمخرج ومصمم الرقصات . انظر شكل (٢) .

(حـ) التأكيد بالمستويات الرأسية :

للمستوى الرأسى أثر كبير فى تأكيد الشخصية ، فالشخص الواقف على مكان مرتفع ينال تأكيداً أقوى من الشخص الواقف فى مستوى النظر ، والشخص الواقف ينال تأكيداً أقوى من الشخص الجالس ، والجالس ينال تأكيداً أقوى من الراقد وهكذا . وقد استعملت هذه الطريقة لتأكيد الفتاة الفقيرة فى رقصة فانوس رمضان فوقفت لحظة

تقديمها فى حين جلس معظم الراقصين على المسرح ، فساعد ذلك على لفت نظر المشاهدين إليها بسرعة .

(د) التأكيد بالتضاد :

ينال الشخص الذى يأخذ وضعاً مخالفاً لباقى الموجودين على المسرح تأكيداً قوياً حتى ولو كان وضعه ضعيفاً فى حد ذاته ، كأن يجلس هو على الأرض ، فى حين يقف جميع الموجودين على المسرح . أو يولى الجمهور ظهره ، فى حين يواجه باقى الموجودين على المسرح الجمهور مواجهة كاملة . وبالرغم من أن المواجهة الكاملة أقوى بكثير من الوضع الخلفى ، إلا أن التضاد ومخالفة شخص واحد لأوضاع كل الموجودين على المسرح يؤكده ويلفت إليه النظر . ويذكرنا ذلك بالمثل القائل : « خالف تعرف » .

(هـ) التأكيد بالفراغ :

الفراغ حول الشخص أو بعده عن باقى الموجودين على المسرح يؤكده ويلفت النظر إليه .

(و) التأكيد بتوجيه النظر :

إذا وقف عدد من الراقصين على المسرح فى خط مائل فلا بد أن تمر أنظار المتفرجين بسرعة على جميع الواقفين فى الصف ، ابتداء من أولهم الواقف فى مقدمة المسرح ، وتتجه نحو آخرهم فى أعلى المسرح وتستقر عليه فينال تأكيداً . كما أن أنظار الواقفين على المسرح إذا اتجهت كلها نحو شخص أو شىء معين على المسرح ، فإن ذلك يؤكده ويلفت إليه أنظار المتفرجين . وتتبع هذه الطريقة بوجه خاص إذا كان الشخص أو الشىء المراد تأكيده موجوداً خارج المسرح .

ويمكن اتباع إحدى هذه الوسائل أو بعضها أو كلها لتأكيد الشخصية ، على أنه يجب ملاحظة أن الضرر الناتج من التأكيد الزائد عن الحد يعادل تماماً الضرر الناتج

من عدم التأكيد . لذلك يجب عدم المبالغة فى استخدام طرق التأكيد هذه كما يجب تنويعها حتى لا تصبح مكررة ومملة .

وإذا رجعنا مرة أخرى إلى مثالنا السابق فى رقصة فانوس رمضان نلاحظ أن تأكيد الفتاة الفقيرة كان باستعمال عدة طرق فى وقت واحد ، فقد اتخذت الفتاة وضع المواجهة الكاملة للجمهور ، كما وقفت فى منطقة قوية هى منطقة أعلى الوسط ، ونالت تأكيداً عن طريق المستويات الرأسية إذ وقفت حين جلس باقى الراقصين فكان ذلك أيضًا تأكيداً بالتضاد ، وأخيراً وجهت إليها أنظار الموجودين على المسرح . وقد تم كل هذا فى لحظة كانت كافية لأن تلفت إليها أنظار الجمهور .

وبعد أن ينجح مصمم الرقصات فى توجيه أنظار الجمهور نحو شخصية معينة فينظر الكل إليها ويتتبع خطاها وحركاتها ، يصبح المجال أمامه سهلا مفتوحًا لكى ينقل إلى المشاهدين ما يريد أن يعبر عنه عن طريق هذه الشخصية .

٢ ـ التوازن :

التوازن طبيعة الأشياء ، وينعكس على الإنسان فى ميوله وتصرفاته، فإذا وقع نظر شخص على صورة معلقة على الجدار مثلا وكانت هذه الصورة فى وضع مائل، يحس الشخص بقلق وربما رفع كتفه بحركة لاشعورية إلى أعلى حتى يعوض ما فى الصورة من ميل . ولا ينطبق هذا على وضع إطار الصورة فحسب بل ينطبق أيضًا على محتوياتها، أى على الصورة نفسها فإذا كانت الصورة المرسومة غير متوازنة ، أى إذا كان جانب منها مليء والآخر خال يحس المشاهد بالقلق. وقد يسبب ذلك له ضيقاً إن أطال النظر إليها. وبطبيعة الحال ينطبق هذا أيضًا على المسرح ، فإذا تعادل نصفا المسرح من حيث التكوين يصبح المسرح متوازنًا .

والتوازن نوعان : طبيعى وجمالى .

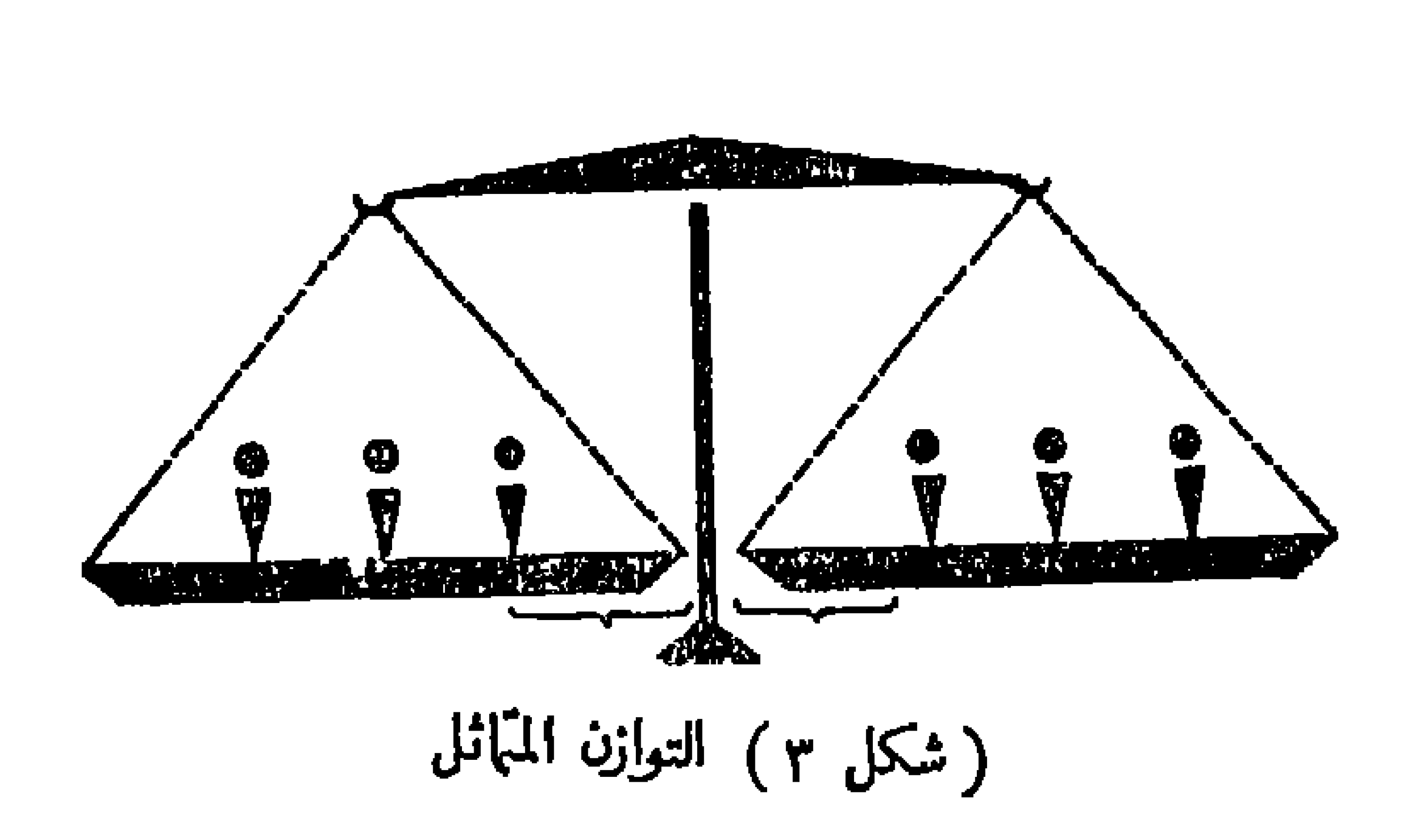
(ا) التوازن الطبيعى :

يتوازن المسرح توازنًا طبيعيًا إذا توازن نصفاه اليمين واليسار ، أى إذا شغل كل منهما عدد من الأشخاص يتعادل مع النصف الآخر .

وتشبه خشبة المسرح فى ذلك ميزان تتعادل كفتاه . ويحدث هذا التوازن الطبيعى فى المسرح بطريقتين :

١ – التوازن المتماثل :

إذا تصورنا خطًّا يقسم المسرح قسمين أحدهما يمين والآخر يسار ، وكان عدد الأشخاص الواقفين فى اليمين مساوياً لعدد الواقفين فى اليسار ، وكذلك كانت أبعادهم عن خط الوسط متساوية ، يصبح هذا توازناً بالتماثل (انظر شكل ٣) .

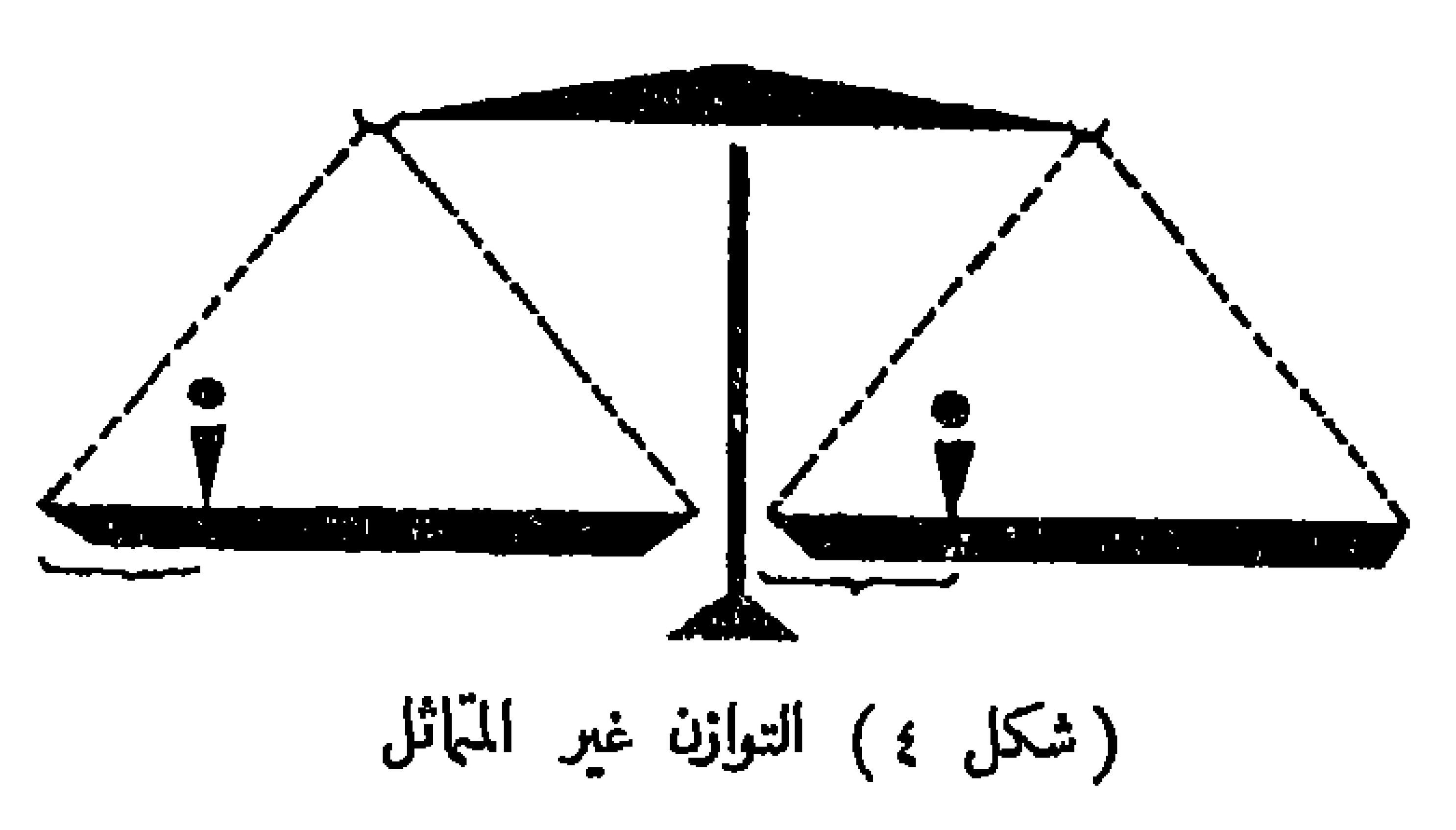


(شكل ٣) التوازن المتماثل

ويلاحظ أن وقوف شخص أو أشخاص فوق خط الوسط لا يؤثر فى هذا التوازن ، وكثيراً ما يتبع مصمم الرقصات الناشئ هذا النوع من التوازن لأنه سهل وبديهى إلا أنه بعد أن يستزيد خبرة فى عمله يقلل من استخدامه عندما يكتشف أنه يؤدى إلى الملل وتصبح تكويناته على المسرح شبه ميكانيكية .

٢ – التوازن غير المتماثل :

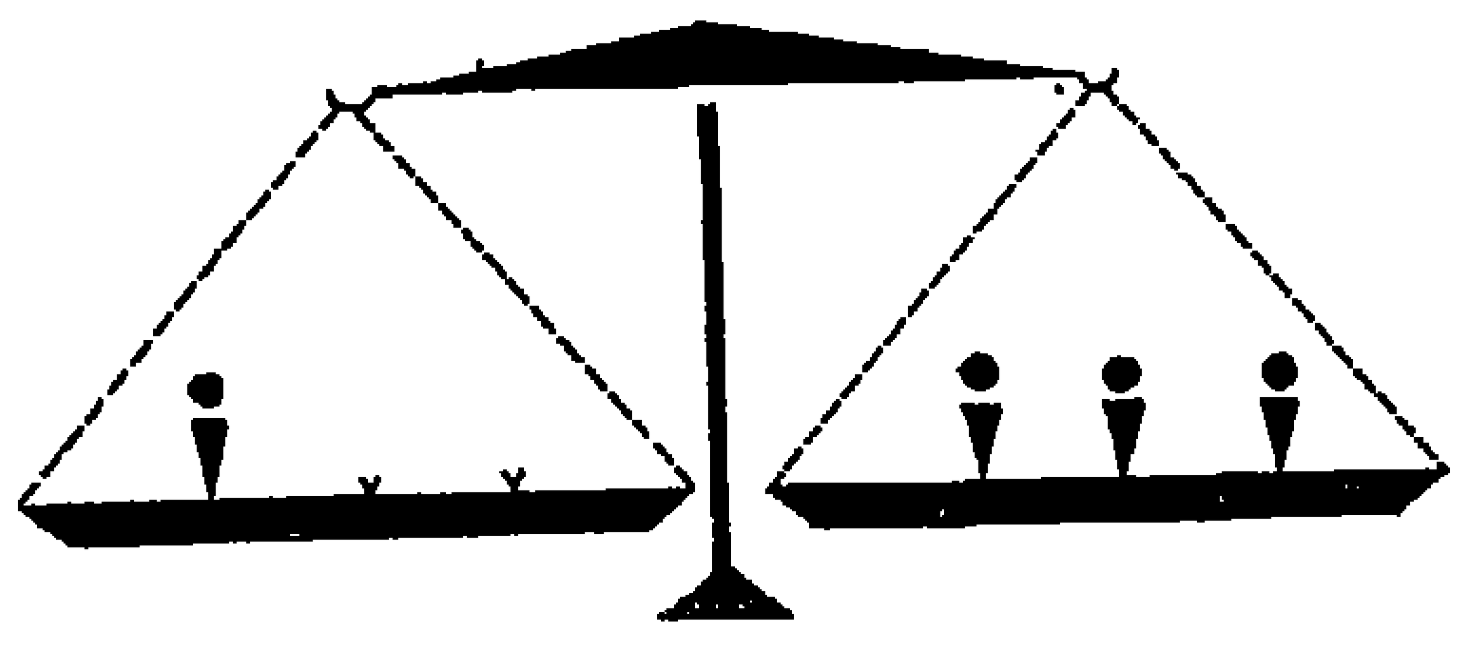
هو النوع الثانى من التوازن الطبيعى الذى يتوازن فيه شخصان يقف أحدهما على بعد معين من وسط المسرح ويقف الآخر على نفس البعد من كواليس النصف الآخر من المسرح (انظر شكل ٤).



(شكل ٤) التوازن غير المتماثل

ومن أكثر أنواع التوازن غير المتماثل استخداماً هو توازن شخص واحد يقف فى جانب من جانبى المسرح مع عدد من الأشخاص فى الجانب الآخر . ولتوضيح ذلك نفرض أن « ا » يقف على بعد متر واحد من خط الوسط فى الجهة اليمين ويتوازن مع « ب » الذى يقف على بعد متر أيضاً من خط الوسط فى الجهة المقابلة

(اليسار) فإذا أضفنا شخصاً آخراً « جـ » ليقف مع « ب » وعلى بعد متر منه . فإن « أ » يمكن أن يتوازن من « ب » ، « جـ » لو تحرك متراً آخر بعيداً عن خط الوسط ، أى يصبح على بعد مترين يمين خط الوسط فى الاتجاه المقابل ، وكلما زاد عدد الأشخاص الإضافيين فى النصف اليسار يتحرك « ا » فى الاتجاه المضاد (اليمين) ليتوازن معهم ، حتى تأتى لحظة لا يحتاج فيها « أ » إلى التحرك ليتوازن مع أى عدد إضافى من الأشخاص فى الجهة الأخرى من المسرح (انظر شكل ٥) .



(شكل ٥) نوع من التوازن غير المتماثل

(ب) التوازن الجمالى :

التوازن الجمالى هو التوازن بين أنواع التأكيد المذكورة آنفاً ، فمثلاً إذا أردنا أن نوازن شخصاً يقف فى منطقة أعلى اليمين من المسرح ، وهى منطقة ضعيفة بطبيعتها ، مع آخر يقف فى منطقة أسفل الشمال وهى منطقة قوية ، فإن ذلك يتأتى لو اتخذ الشخص « ا » الواقف فى المنطقة الضعيفة وضعاً قوياً (مواجهة كاملة) ووقف « ب » الواقف فى المنطقة القوية فى وضع ضعيف (ربع مواجهة) وهكذا يمكن بتكرار التجربة والخبرة ابتكار أنواع أخرى من التوازن الجمالى بين وسائل التأكيد المختلفة .

ويلاحظ أنه إذا كان من السهل إيجاد التوازن الجمالى بين فرد وآخر أو مجموعة وأخرى فإن التوازن الجمالى بين فرد ومجموعة يحتاج إلى خبرة ومهارة .

٣ ــ الإيحاء :

من المعروف أن الإنسان ينفعل عاطفياً بالأشكال المختلفة بصرف النظر عما تحويه من معان . وينقل التشكيل المجرد على المسرح إلى الجمهور أحاسيس معينة . ولقد تعود كثير من الناس عند مشاهدة اللوحات الفنية أن يتعرفوا على الموضوع دون غيره ، وقليل جداً منهم من يتعمق بالمشاهدة ليتمتع بما تحويه اللوحة من خطوط وكتل ومساحات وأشكال ويقدر مدى نجاحها فى نقل الأحاسيس إلى المشاهدين .

وفيما يلى ما عساه أن ينقل إلى المشاهدين من أحاسيس عند مشاهدة الأشكال المختلفة .

(ا) **تأثير الخطوط :**

١ ــ **الخط الأفقى :** ينقل التنظيم على الخط الأفقى إلى المشاهدين شعوراً بالراحة والهدوء والبعد ، ويعبر عن الثبات والثقل والتكرار الممل .

٢ ــ **الخط الرأسى :** يعبر الخط الرأسى عن الارتفاع والعظمة والوقار والقوة والبرودة والروحانية .

٣ ــ **الخط المائل :** ينقل الخط المائل إحساسات بالحركة والبعد عن الواقعية والخيال ، كما يعبر عن الغرابة والشذوذ .

٤ ــ **الخط المنحنى :** يوحى التنظيم على خط منحنٍ بالواقعية والألفة والطبيعة والطمأنينة والحرية والرشاقة والمرونة والراحة .

٥ ــ **الخط المستمر غير المتقطع :** يعبر عن القوة والشدة والنظام والقسوة والبساطة والقرب والترتيب .

٦ ــ **الخط المتقطع :** ينقل إحساساً بالفوضى والتواضع والصغر والغرابة والحرية .

وإذا جمع الخط الواحد بين عدة صفات ، مثل خط أفقى مستمر ، أو خط رأسى منحنٍ ، أو خط مائل متقطع ، أو خط رأسى مائل منحنٍ ، أو غير ذلك ، فإن الأحاسيس الناتجة تكون مركبة من جميع صفات هذا الخط .

(ب) **تأثير الكتل :**

للكتلة الناتجة من تجمع الأفراد على المسرح أهمية كبيرة فى التأثير على المشاهدين ومن واجب مصمم الرقصات أن يكون واثقاً وثوقاً تاماً من نوع المشهد الذى يقدمه قبل أن يحدد نوع التكتلات التى يضعها على خشبة المسرح ــ فالتجمعات كثيرة

العدد تتكون منها كتلا ثقيلة وبالتالى تعطى إحساساً بالثقل والقسوة والقوة . أما التجمعات قليلة العدد فتتكون منها كتل خفيفة وبالتالى تعبر عن الخفة والبساطة والرقة .

(ح) انفعال المشاهدين بالتكوين والهيئة :

ينفعل المشاهدون عند رؤيتهم لتكوين أو هيئة من نوع أو ترتيب معين انفعالهم بالخطوط والكتل كما سبق ذكره . وفيما يلى بيان لمختلف الأحاسيس والانفعالات التى تنشأ من أنواع التكوينات المختلفة .

١ ــ **التماثل فى التكوين :** وهو أن يكون نصفا التكوين يمينه ويساره متماثلين من حيث الشكل والهيئة والأبعاد . وينفعل المشاهد بهذا النوع من التكوين انفعاله بأحاسيس النظام والتصنع والبرودة والقسوة والغرابة .

٢ ــ **الشذوذ فى التكوين :** هو تصميم التكوين بحيث لا يتبع نظاماً أو توازناً متعارفاً عليه فيبدو كأنه غير مرتب . ويقصد من ذلك نقل أحاسيس العرضية وانعدام الشخصية والواقعية والعشوائية والحرية .

٣ ــ **ضحالة التكوين :** وهو أن يكون التكوين بسيطاً دون عمق أو مستويات عديدة بل يكتفى فيه بمستوى واحد فيبدو قليل الغور . ويقصد من هذا أن ينفعل المشاهد فيه بانفعالات الغرابة والخيالية والتصنع والسطحية والإثارة والنشاط واليقظة .

٤ ــ **العمق فى التكوين :** وهو إنشاء التكوين بحيث يحتوى على مستويات عديدة من خشبة المسرح فيبدو عميقاً . ويقصد من هذا التأثير فى المشاهدين بأحاسيس الدفء والثروة والنضوج والصدق والواقعية .

٥ ــ **اندماجية التكوين :** وهو أن يكون التكوين مترابط العناصر متماسكاً فى وحدة مدمجة . والمقصود من مثل هذا التكوين التعبير عن الدفء والقوة والرعب والسلطة والخوف والهلع .

٦ ــ **التشتت فى التكوين :** أن يكون التكوين مصمماً بحيث يبدو مفكك العناصر منتشر الأطراف كأنه أشعة الضوء تنتشر من مصدرها .

ويعبر مثل هذا التكوين عن عدم المبالاة والبرودة والقلق والاضطراب والازدراء والتحدى والفردية .

ولتلخيص ما سبق نلاحظ أن أوضاع الجسم واختلاف درجاتها من القوة ، وكذلك طرق التأكيد التى يمكن أن يستخدمها المصمم لتأكيد شخصيات العرض التى يرغب فى إظهارها ، وكذلك أنواع التوازن والأحاسيس التى تعبر عنها أنواع الخطوط والكتل والتكوينات المختلفة ، ومناطق المسرح والصفات المميزة لكل منها والأحاسيس التى توحى بها كل منطقة . . . كل هذه العناصر يستخدمها مصمم الرقص فى التعبير عن المعانى والأحاسيس التى يحتويها العرض والتى يجب نقلها إلى الجمهور عن طريق التكوينات والتشكيلات الصامتة وما لها من قدرة على التعبير دون الحاجة إلى شرح كتابى أو تفسير .

وقد يتجاهل مصمم الرقصات كل هذه المعلومات ويعتمد على خياله فى نقل الأحاسيس وقد ينجح إلى حد ما ، ولكنه يخسر فى هذه الحالة خبرة مئات من الفنانين الذين توصلوا خلال الأجيال وخلال الآلاف من الأعمال الفنية إلى هذه النتائج .

ويذكرنا هذا الموضوع بالبرنامج المطبوع الذى يقدم للمشاهدين عند دخولهم إلى المسرح ، فنجد أن العرض الذى روعى فيه عناصر التأكيد واستخدامها فى نقل الأحاسيس والمعانى إلى الجمهور عن طريق التشكيل لا يحتاج إلى شرح تفصيلى فى البرنامج ، فقد يحرم ذلك المشاهد من متعة اكتشاف هذه المعانى والأحاسيس بنفسه من خلال العرض . ويدل العرض الذى يحتاج لفهمه إلى برنامج تفصيلى على فشل المخرج فى مهمته . وكل ما يحتاج إليه العرض هو تنويه بسيط فى البرنامج وتوزيع الأدوار وبعض الصور .

الإضـــاءة وتصميم الرقص

عندما يجلس المشاهدون على مقاعدهم فى انتظار رفع الستار، لا يتوقعون مشاهدة أحداث ومناظر مثل تلك التى تقابلهم كل يوم فى حياتهم العادية، بل يتوقعون أكثر من ذلك . . . يتوقعون جواً يختلف عن هذه الحياة الرتيبة ذات الوتيرة الواحدة . وتلعب الإضاءة دوراً كبيراً فى خلق هذا الجو ، إذ تبعث الحياة فى المسرح فتقوم بالتمثيل مثل الممثل وترقص مثل الراقص .

وفيما يلى بعض الأغراض التى تستخدم فيها الإضاءة :

١ – توضيح الرؤية وتحديدها :

فى أثناء أحد العروض التى شاهدتها على المسرح أحسست بتعب شديد بعد مضى ربع ساعة فقط من رفع الستار ؛ بالرغم من أن العرض كان فى حد ذاته مسلياً ولطيفاً . وكان سبب هذا التعب الذى أصاب بلا شك معظم المتفرجين هو ضعف الإضاءة على خشبة المسرح حتى أصبحت الرؤية صعبة وتسبب ذلك فى إرهاق عيون المتفرجين .

توضيح الرؤية وتسهيلها من أهم أغراض الإضاءة المسرحية وتتوقف درجة سهولة الرؤية على العوامل الآتية :

(ا) مساحة خشبة المسرح .

(ب) بعد خشبة المسرح عن المشاهدين .

(جـ) كمية الضوء المسلطة على خشبة المسرح .

(د) قوة أجهزة الإضاءة .

(هـ) ألوان الضوء المسلط .

ويلاحظ أن وضوح الرؤية يصل إلى أقصاه مع اللون الأصفر ثم يتضاءل مع الأزرق ثم الأخضر فالبرتقالى فالأحمر . ولكن تحديد الرؤية وهو غير وضوحها هو أن تستخدم الإضاءة لكى تيسر للجمهور رؤية الشىء المراد إظهاره بسرعة وسهولة ، وتحجب الأشياء الأخرى التى يراد إخفاؤها . وقد تستعمل الإضاءة لتحل محل الستارة بين المشاهد أو الرقصات ، فقد يطفأ النور ويتم تغيير المناظر بسرعة وفى الظلام ، وكذلك تغيير الراقصين أو غيرهم من الشخصيات ، فيتم ذلك دون إسدال الستار .

٢ - تحديد و إبراز الشكل :

إذا كانت شدة الإضاءة على المسرح كله واحدة ، بمعنى أن ما يصل إلى المناظر الخلفية من الضوء يساوى ما يصل إلى وجه الممثل أو جسم الراقص . يؤدى ذلك إلى التقليل من أهمية الممثل أو إخفاء معالم الراقص ، فيظهر كل ما على المسرح من مناظر وديكور وأشخاص فى درجة واحدة من الوضوح والتحديد وكأنهم صورة فوتوغرافية أو لوحة زيتية غير متباينة المظهر ليس فيها عمق ولا بعد . ومن الأغراض التى تستخدم فيها الإضاءة إبراز الأشخاص وفصلهم عن الخلفية أو عن المنظر الخلفى فى المسرح ، وخلق تباين للتفريق فيما بينهم وبين ما يظهر خلفهم . كذلك خلق الظلال اللازمة لتحديد شخصياتهم .

يمكن إبراز الشخصيات بالتقليل من إضاءة المنظر الخلفى فلا يصل إليه من الضوء إلا حوالى واحد على عشرة مما يصل إلى الممثل . كما أن الإضاءة الجانبية تساعد على هذا الإبراز ، وكذلك الإضاءة الخلفية تستخدم لنفس الغرض كما هو متبع فى التصوير التليفزيونى ، بشرط ألا يظهر مصدر الضوء للمشاهد فإن لم يتيسر ذلك فالإضاءة من أعلى تؤدى نفس الغرض .

وفى بعض المناسبات اضطرت الفرقة إلى تقديم عروض على مسارح لم تستكمل معدات الإضاءة فيها ، ولم يكن بها من الكشافات إلا ما يكفى لتمكين الرؤية ، وكانت

دهشتى كبيرة عند ما رأيت العرض ولاحظت أن مستواه الفنى قد انخفض انخفاضًا شديداً وكأنه عرض آخر لفرقة أخرى .

٣ – محاكاة الطبيعة :

تستعمل الإضاءة لمحاكاة الطبيعة خصوصًا عند التعبير عن الفصول المختلفة من السنة ، كالربيع أو الخريف والشتاء أو الصيف، أو للتعبير عن أقسام اليوم مثل الليل أو النهار والفجر أو الغروب ، وقد توحى الإضاءة بحرارة الشمس فى المناطق الحارة وبرودة الجو فى المناطق الباردة ، وقد تعبر عن سحر وجمال الليالى القمرية . وللألوان تأثير كبير فى نقل هذه المعانى والأحاسيس .

٤ – التكوين :

إذا استخدمت الإضاءة فى المسرح ووزعت كما يوزع الرسام الأشكال والألوان فى اللوحة، تظهر تصميات وتكوينات مختلفة من الأضواء والظلال والألوان، وكأن المسرح أصبح لوحة فنية رسمها فنان، ويزيد على ذلك أن بهذه اللوحة حركة دائمة تتبع تغييرات الإضاءة التى تصمم حسب تسلسل العرض .

٥ – التأثير الإيحائى :

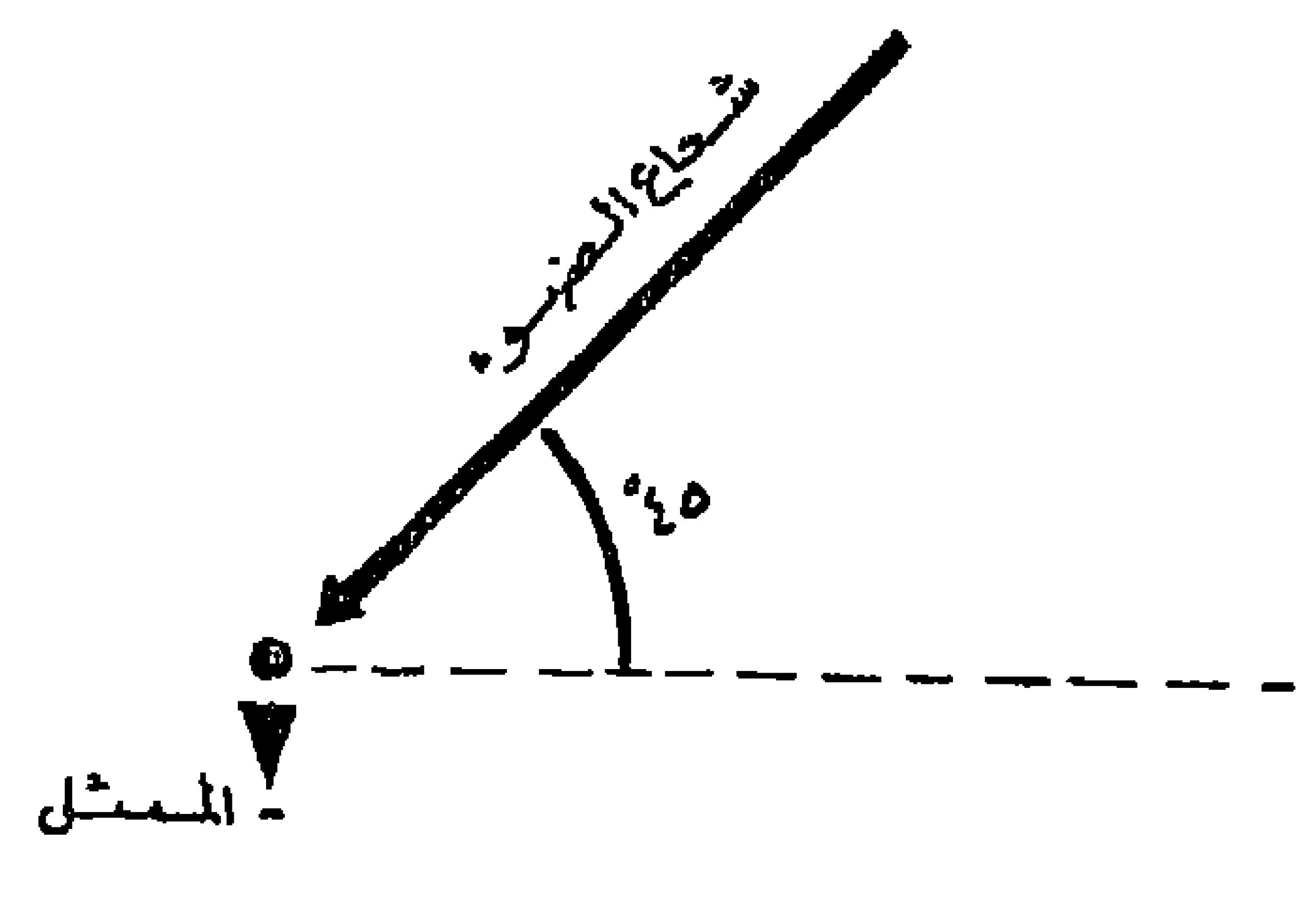
يوحى الضوء الساطع والألوان الدافئة بجو مناسب للمشاهد الكوميدية (المضحكة) . ويوحى الضوء الضئيل أو المعتم بجدية تصلح للمشاهد العنيفة والمآسى . أما الضوء الساطع مع ظلال داكنة فيصلح لمشاهد الغموض. ويوحى ضوء الفوسفور أو الفلوريسنت بمشاهد ما فوق الطبيعة .

وقد أجرينا تجربة على إحدى الرقصات المضحكة ، « المجاذيب فى ليلة الأحد ».

وهذه الرقصة نعرضها عادة فى ضوء قوى ساطع ، ويضحك لها الجمهور حتى بعد إسدال الستارة بمدة طويلة ، فعرضناها مرة فى ضوء خافت فلم يضحك الجمهور

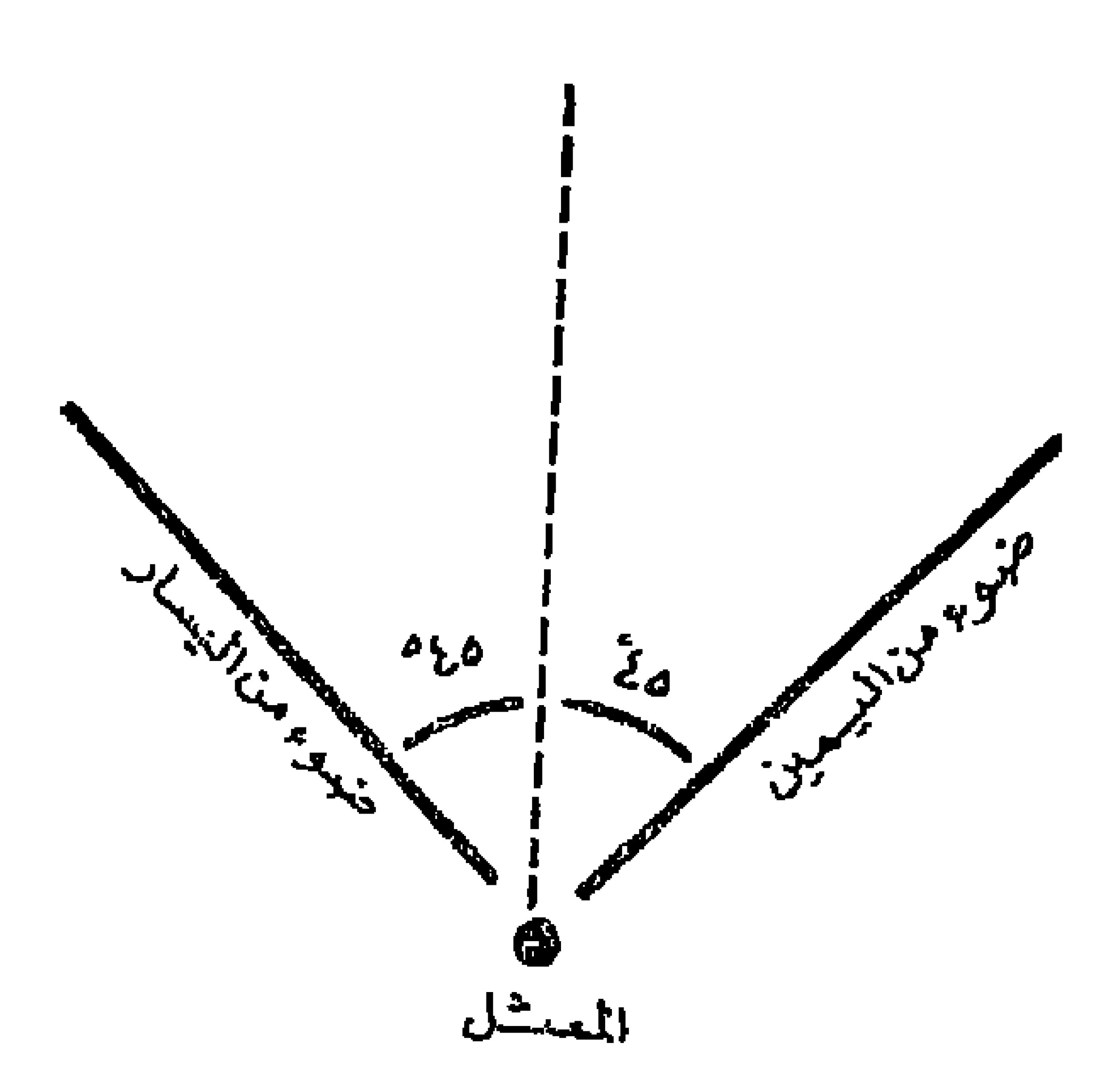
كعادته لأن الضوء الخافت الذى يوحى بالمأساة يتعارض مع جو الرقصة المرح الضاحك .

زوايا الإضاءة الطبيعية :



(شكل ٦) مقطع أفقى يبين زاوية سقوط الضوء

أجرينا فى الفرقة تجربة لتوضيح أهمية زاوية إسقاط الضوء فوقفت إحدى راقصات الفرقة على خشبة المسرح وسلط على وجهها ضوء من أسفل فألقى هذا الضوء ظلالا غريبة، وظهر حاجباها مرتفعين إلى أعلى، وبدا على وجهها تعبير غريب كأنها فى دهشة . وعند ماسلط عليها الضوء من أعلى ، نتجت عن ذلك ظلال مخيفة فاسودت تجاويف العينين والفم وبدا وجهها شبيهاً بالجمجمة . وعند ما سلط عليها النور من جانب واحد، أضيء نصف واحد من وجهها وأظلم النصف الآخر. أما عندما سلط عليها نور أمامى فى مستوى وجهها : أضيء وجهها كله ، ولكن معالمه اختفت فبدت غير معروفة ولم يتيسر التعرف عليها .



(شكل ٧) مسقط رأسى بين زاويتى الضوء

والإضاءة السليمة لشخص يقف على المسرح هى التى تحاكى زاوية سقوط الشمس ، بمعنى أن يكون مصدرها مرتفعاً بحيث تصبح زاوية سقوطها حوالى ٤٥° . كما يلزم أن تأتى من مصدرين أحدهما من اليمين والآخر من اليسار ، بحيث يكون كل من المصدرين على زاوية ميل تساوى ٤٥° مع الممثل ، فيكون المصدرين مع بعضهما زاوية قائمة تساوى ٩٠° (انظر شكل ٦ ، ٧) .

وتضمن هذه الطريقة توزيع الضوء على وجه الممثل، كما تمنع الظلال الغريبة فيظهر الممثل طبيعياً كما يبدو فى ضوء النهار .

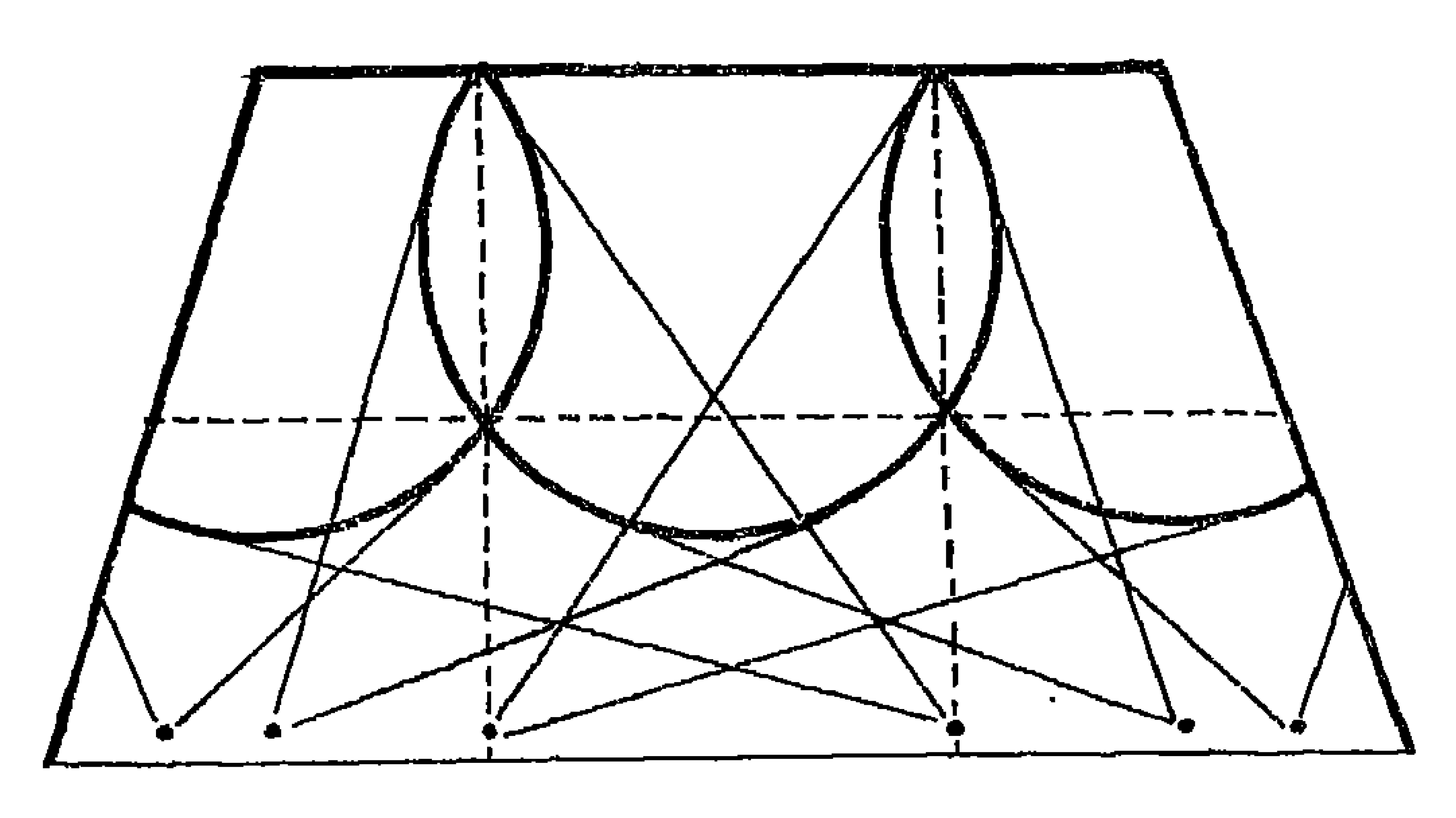
ويحسن أن تختلف قوة الإضاءة قليلا فى جانب عنها فى الجانب الآخر ، فيتكون من ذلك ظلال خفيفة تساعد على تحديد معالم الوجه وإبراز شخصية الممثل .

وتظهر هذه المشكلة إذا وقف الفنان ثابتاً فى وسط المسرح فتتساوى قوة الإضاءة من الجانبين بتساوى المسافة بين مصدرى الضوء والممثل . فإذا تحرك الممثل يميناً أو يساراً تتغير المسافة وتختلف تبعاً لذلك قوة الإضاءة ، فتزداد فى الناحية القريبة من الممثل وتقل فى الناحية البعيدة منه . ويساعد تغيير ألوان الضوء باستخدام الزجاج الملون على تنويع قوة الإضاءة فى الجانبين . فالألوان الضوئية الفاتحة تعطى إضاءة أقوى من الألوان الداكنة .

لذلك يحسن استخدام أحد الألوان الفاتحة من جهة وأحد الألوان الداكنة من الجهة الأخرى .

توزيع الإضاءة على خشبة المسرح :

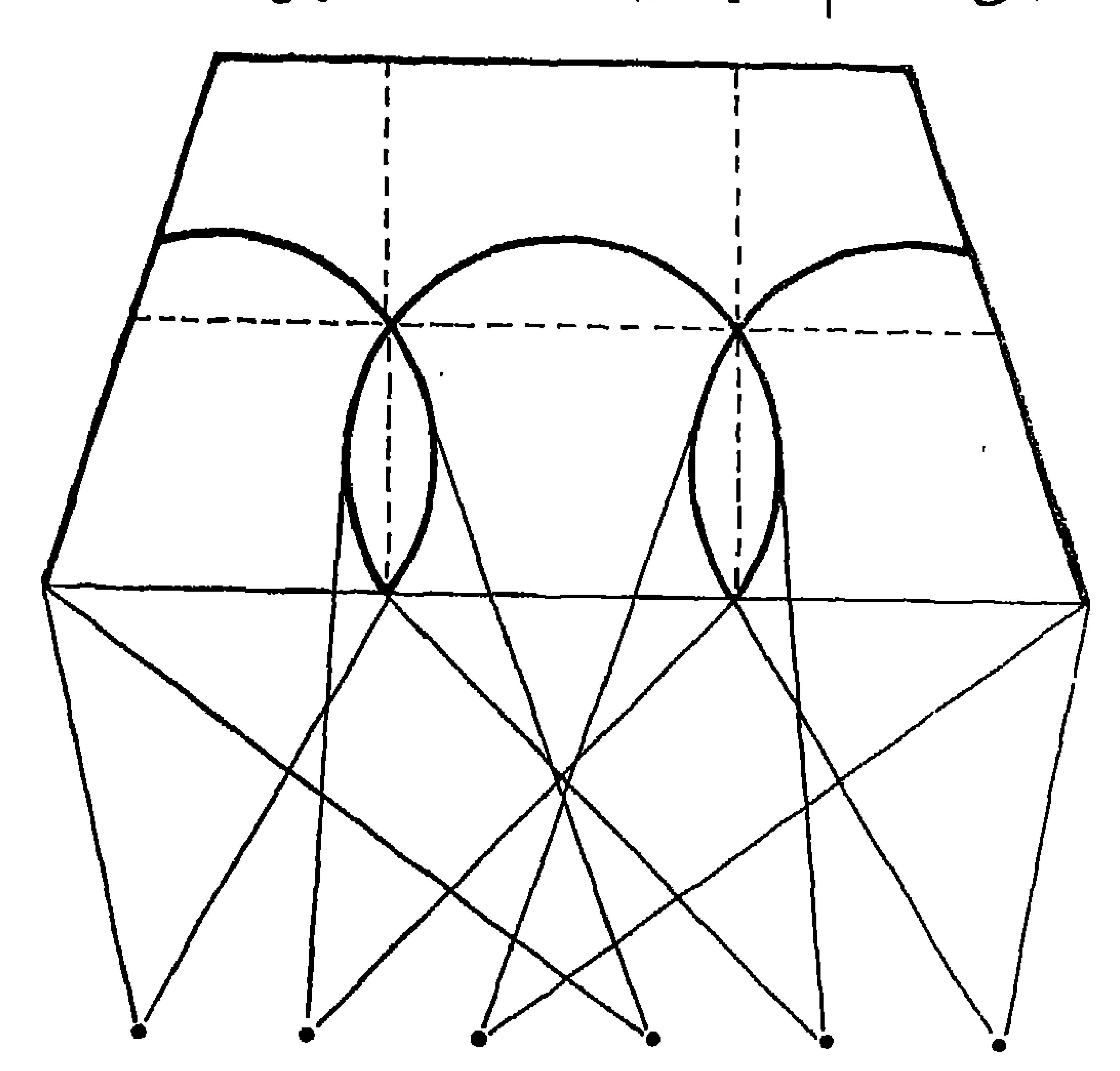
بينا فيما سبق كيفية الإضاءة الصحيحة فى حالة شخص واحد يقف على المسرح ، فإذا تنقل هذا الشخص من مكان إلى آخر يميناً أو يساراً أماماً أو خلفاً أو إذا أضيف إليه أشخاص آخرون فإنه يتحتم تنظيم آخر لتوزيع الإضاءة على خشبة المسرح بحيث يسقط الضوء من زوايا مناسبة على الممثل أينما كان وعلى باقى الممثلين المنتشرين فى أرجاء خشبة المسرح .



(شكل ٨) إضاءة مؤخرة المسرح من كشافات داخل الستار الأمامى

فإذا قسم المسرح ستة أقسام ثلاثة أمامية وثلاثة خلفية، تكون الزوايا الرأسية الصحيحة لإضاءة مؤخرة المسرح من كشافات معلقة فى مقدمة خشبة المسرح، أى داخل الستارة الأمامية مباشرة . وتكون إضاءة مقدمة المسرح من كشافات خارج خشبة المسرح، أى فى صالة المشاهدين وتعلق على الجدران أو تدلى من الشرفة، ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى إمكانيات وطريقة تجهيز المسرح .

وتضاء كل منطقة من المناطق الست بكشافين أحدهما من اليمين والآخر من اليسار كما فى الرسم شكلى (٨ ، ٩) فيكون عدد الكشافات المطلوبة فى هذه الحالة اثنى عشر كشافاً أى ضعف عدد أقسام المسرح . ويمكن فى المسارح الكبيرة تقسيم خشبة المسرح ثمانية أقسام أو أكثر فيزيد بذلك عدد الكشافات المطلوبة . وتثبت هذه الكشافات فى أماكنها بعد تحديد اتجاه الضوء المنبعث منها . ويضاف عدد من الكشافات المتحركة التى تتبع الراقص أو الراقصة فى المسرح من مكان إلى آخر لتأكيدها . لهذا يستخدم أيضاً كشافات لكل راقص منفرد أحدهما من اليمين والآخر من اليسار بزواياه الصحيحة . ويكفى فى معظم الأحيان أربعة كشافات لهذا الغرض .



شكل (٩) إضاءة مقدمة المسرح من كشافات فى الصالة

يضاف بعد ذلك ضوء من أعلى لينتشر فى أرجاء المسرح فيساعد على الرؤية ويقلل من حدة الظلال كما يساعد على إبراز الراقصين بفصلهم عن المنظر الخلفى .

وتساعد الإضاءة من أسفل على إظهار العينين وملامح الوجه وتبديد الظلال الناتجة من الإضاءة العليا . كما تساعد الإضاءة من جوانب المسرح (الكواليس) على إبراز الراقصين ، وتضفى على العرض جواً من الخيال وتبعده عن الواقعية ، ويحسن استعمالها فى المناسبات التى تتطلب مثل هذا الجو . ويجب على مخرج العرض قبل إجراء بروفات النور بمساعدة مدير المسرح ومهندس الإضاءة وعمالها إعادة ترتيب الكشافات حسب الخطة التى يتبعها للإضاءة وترتيب مرشحات الألوان وتركيبها على الكشافات .

إضاءة المناظر والديكور :

يجب أن تكون إضاءة الديكور أضعف كثيراً من إضاءة الأشخاص على المسرح حتى لا تطغى المناظر عليهم وتلفت النظر إليها أكثر من اللازم ، وتلغى الإحساس بالعمق وبالأبعاد . لذلك يحسن أن تستمد المناظر نورها من الإضاءة العامة للمسرح إلا فى الحالات الخاصة التى تستدعى غير ذلك .

خطة تصميم الإضاءة :

بعد ترتيب أجهزة الإضاءة ووضع الألوان اللازمة لها ، يبدأ مصمم الرقص مراجعة العرض من أوله إلى آخره لتوزيع الإضاءة بما يتناسب مع كل موقف . وقد يستعين بالراقصين لإجراء التشكيلات الراقصة ، وقد يرتدى بعضهم ملابس العرض حتى يتمكن من اختيار ألوان الضوء المناسبة . وقد يستغنى عن الراقصين ويعتمد مصمم الرقص على خياله وذاكرته فى وضع الخطة .

وعندما يتم توزيع الإضاءة اللازمة لكل مشهد أو رقصة ، يدون مدير المسرح ذلك فى دفتر أو كشف خاص من صورتين أو أكثر يحتفظ بإحداها ويعطى الباقى لعمال الإضاءة للعمل بمقتضاها .

ويجب أن تكون الطريقة التى يختارها مدير المسرح لكتابة خطة الإضاءة سهلة واضحة : آخذاً فى الاعتبار سرعة التنفيذ المطلوبة أثناء العرض .

١ ـ الإضاءة عند رفع الستار :

تبدأ التعليمات بتوضيح الإضاءة عند رفع الستار والأجهزة المستعملة والألوان الخاصة لكل جهاز .

٢ ـ الحركة الأولى :

تشمل هذه الحركة التغيير الذى يدخل على الإضاءة الأصلية عند رفع الستار، وذلك إما بإضافة أنوار جديدة أو إطفاء بعض الأنوار الموجودة أو الاثنين معاً أو بتعديل اللون . ويذكر دائمًا فى كل تغيير الأجهزة المستعملة بأرقامها .

٣ ـ الحركة الثانية :

تشمل هذه الحركة التعديل الذى يدخل على الحركة الأولى . . وهكذا الحركة الثالثة والرابعة . . . إلخ . ويكتب أمام كل حركة الإشارة أو العلامة أو اللحظة التى تبدأ بمقتضاها هذه الحركة . وقد تكون هذه الإشارة جملة موسيقية أو حركة معينة على المسرح أو غيرها .

وبعد الانتهاء من وضع خطة الإضاءة وتوزيع التعليمات على المختصين بالإضاءة ، يجرى التدريب بمساعدة مدير المسرح على تنفيذ هذه الخطة، فيبدأ بالإضاءة الأساسية عند رفع الستار ، ثم يطلب مدير المسرح (بمساعدة مهندس متخصص فى الإضاءة فى أغلب الأحيان) من العمال تنفيذ الحركة الأولى ويتأكد من تنفيذها بدقة ، ثم يطلب الحركة الثانية وهكذا . ويجب على مدير المسرح أن ينبه العمال حتى يستعدوا لتنفيذ الحركة المطلوبة ولا يفاجئهم بها فى آخر لحظة فيقول مثلا : « استعد للحركة الثانية» ، ثم بعد ذلك يقول : «غيِّر». وطبيعى أن دراسة إضاءة المسرح تحتاج إلى تخصص وخبرة ولها إخصائيون،

وليس من واجب مصمم الرقصات أن يتخصص فى هذا الفن لأنه لن يجد من الوقت ما يكفى لهذا التخصص . ولكن لا بد له أن يلم بالمبادئ الأساسية للإضاءة وأن يعرف مختلف أجهزتها المستعملة ومميزات كل منها . كما عليه أن يتعلم كيف يستفيد من الإمكانيات الموجودة بالمسرح فى التعبير والتأكيد وخلق الجو المناسب لكل موقف ، فالإضاءة تتراقص على المسرح تماماً كما يفعل الراقصون . ويجب عليه أن يعلم أن الإضاءة الضعيفة إذا استمرت لفترة طويلة تتعب العين ، وكذلك الإضاءة المبهرة . كما أن الانتقال فجأة من الظلام إلى النور يعرقل الرؤية لبضعة ثوان ، والإضاءة على وتيرة واحدة مملة وتوزيع الإضاءة يزيد العرض حيوية وجمالا .

الألوان وتصميم الرقص

كانت فريدة ترتدى جلباباً أخضر زاهياً وهى تمثل دور رتيبة فى تابلوه الناى السحرى، ودهشت ذات ليلة عند ما أخبرنى أحد الراقصين أن فريدة استبدلت الجلباب الأخضر بآخر أسود . وانتظرت حتى انتهاء الرقصة ، وذهبت إلى فريدة فى حجرتها لأسألها عن سبب هذا التغيير فوجدتها تلبس الجلباب الأخضر كالعادة ولا وجود لأى جلباب أسود . وفى اليوم التالى راقبتها فى أثناء تأديتها لنفس الرقصة فوجدتها ترتدى فعلا جلباباً أسوداً ، ولكنى تحققت فى الحال أنها غير مسئولة عن هذا التغيير وإنما المسئول هو الضوء الكشاف الموجه إليها فقد كان لونه أحمر ، والملابس الخضراء تحت الضوء الأحمر تتحول كالسحر إلى ملابس سوداء . والعكس صحيح أيضاً أى أن الملابس الحمراء تتحول إلى سوداء إذا تعرضت للضوء الأخضر ، كما يحدث هذا أيضاً عند تسليط ضوء بنفسجى على ملابس صفراء وبالعكس . ولوحظ أن الملابس بعد تصميمها واختيار ألوانها بعناية فائقة تتغير ألوانها وتتبدل تحت الأضواء الملونة . ويمكن الاستفادة من هذه الظاهرة إلى أقصى الحدود بقليل من التجربة ودراسة الألوان دراسة علمية .

تلعب الأدوار دوراً هاماً فى العرض المسرحى ويجد الباحث نفسه أمام علم وفن قائم بذاته. وعلى مصمم الرقصات والمخرج المسرحى وكل من يهتم بالمسرح أن يلم بمبادئ هذا العلم ذلك إن لم يجد الوقت الكافى ليتعمق فيه . وتعترض مشكلة الألوان مصمم الملابس ومصمم الديكور ومصمم الرقصات وموزع الإضاءة ، فيواجهون نظريتين، الأولى خاصة بألوان الضوء وهى الألوان الناتجة من مصدر مضىء مثل الشمس أو كشافات المسرح ، والثانية خاصة بألوان الصبغة التى تعكس الضوء مثل نقوش الملابس والديكور . وقلما يواجه فنان هاتين النظريتين معاً . إذ ينحصر اهتمام الرسام فى نظرية الألوان ومزجها التى تتعلق بالصبغة فقط ، التى تكمن فى المادة التى يستعملها فى الرسم . أما نظرية ألوان

الضوء فلا يتعرض لها الرسام لأنه يرسم ويعرض لوحته فى ضوء النهار أو الضوء الصناعى الذى يحاكى ضوء النهار .

ويواجه مصمم الرقصات كلا من هاتين النظريتين على حدة ، كما أنه يواجههما معاً عندما يسلط الأضواء الكشافة ذات الألوان المتعددة على ملابس العرض الملونة بطبيعة الحال أيضًا . ومعرفته لأصول هذه النظريات يمكنه من الوصول إلى النتائج التى يرغب فيها ويهدف إليها ، وإلا تصبح النتيجة عشوائية وتنتج عنها ألوان لم يكن يقصدها فى الأصل .

أما إذا كان المصمم ملمًّا بخواص الألوان ونظرياتها فإنه يتحكم فى استعمالها ، ويحصل على النتائج التى يحددها ويرغب فيها والتى تؤثر فى المشاهدين التأثير السيكولوجى المطلوب .

التأثير السيكولوجى للألوان :

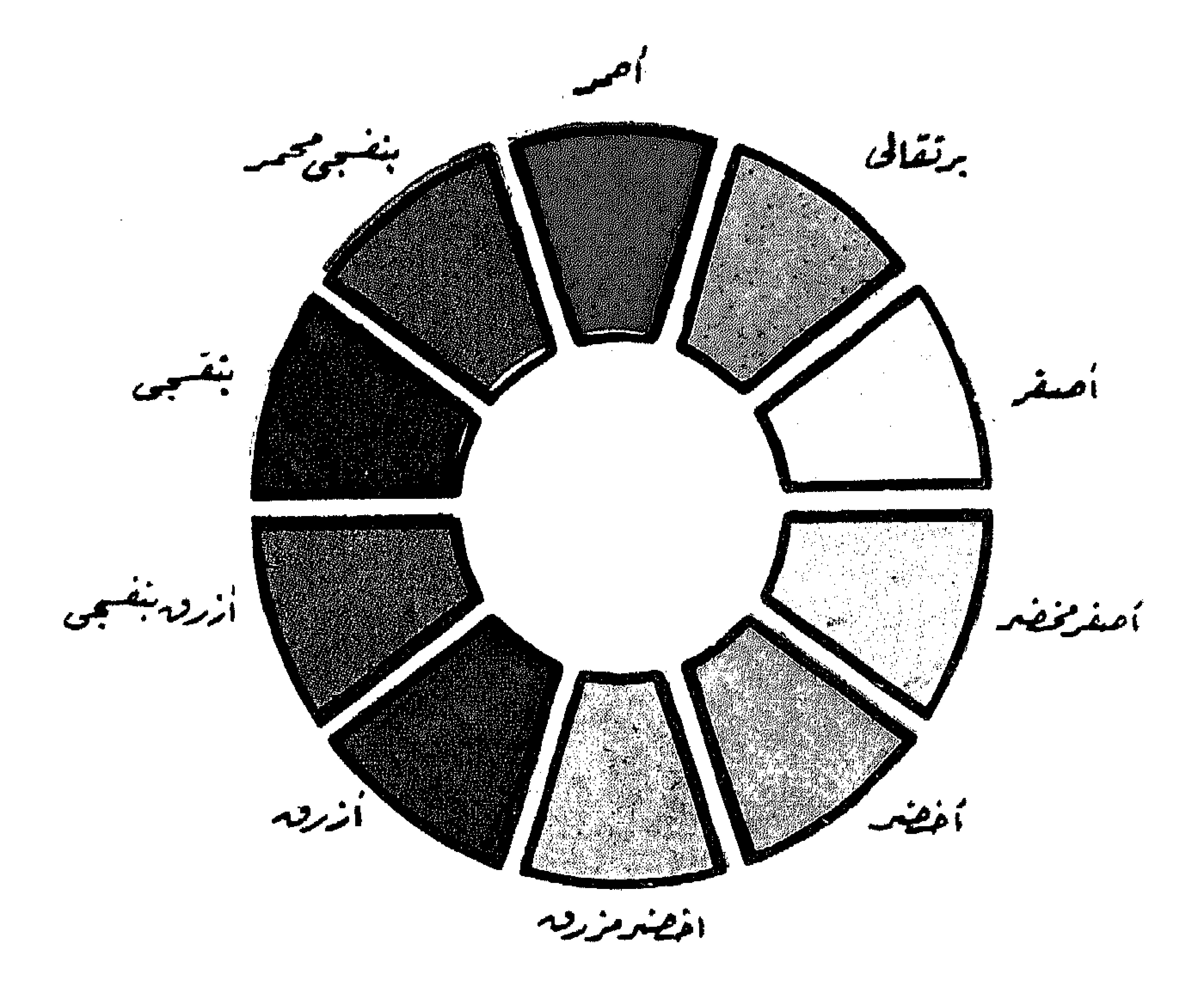
للألوان تأثير عجيب على النفس ، لهذا تستعمل لأغراض معينة فى المجالات المختلفة.

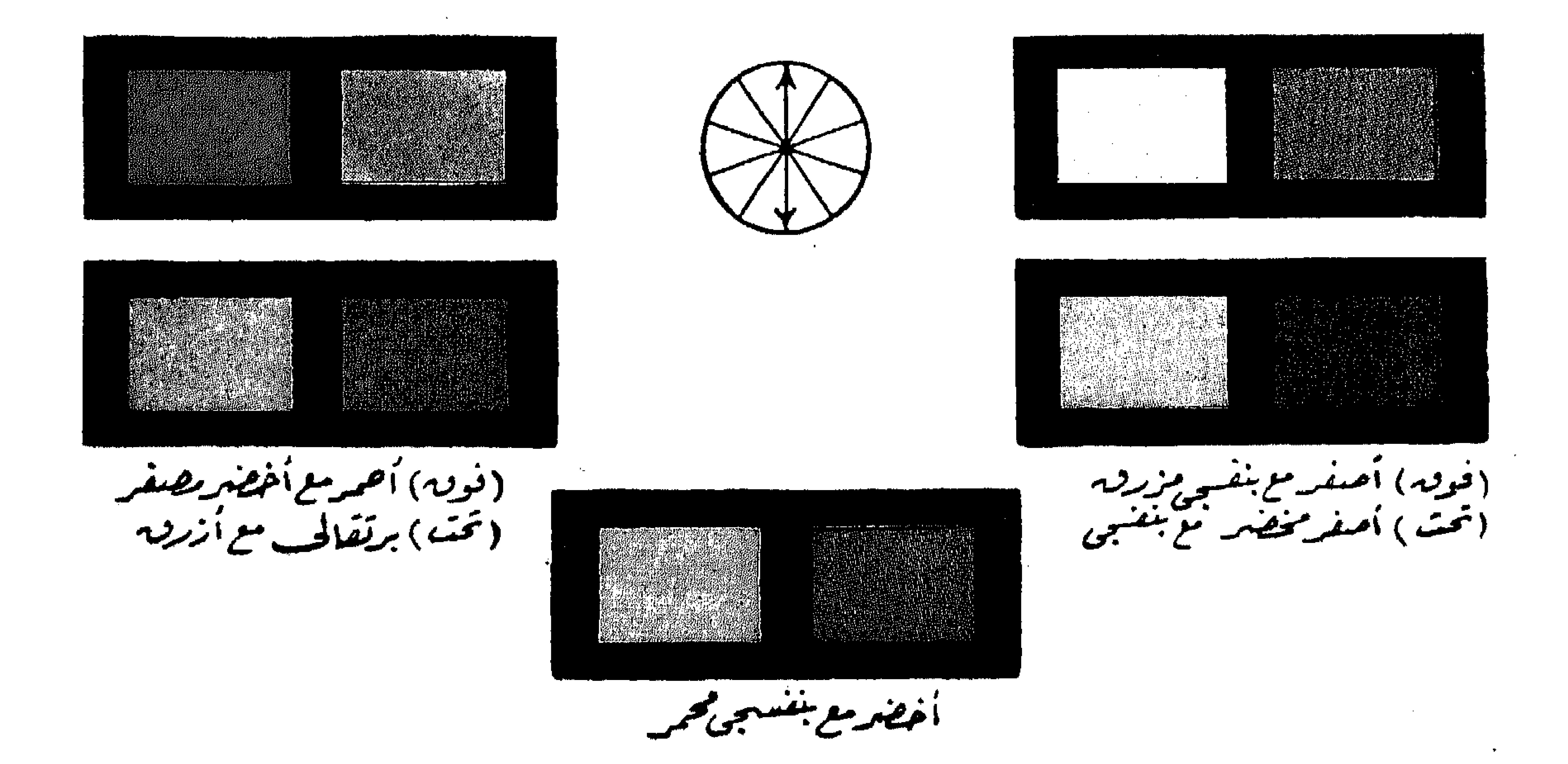
الأبيض :

يوحى بالطهارة والبراءة والصدق والتواضع والسلام والرقة والأنوثة والتضحية . لذلك يرتدى الأطباء الأبيض . ويطلب السلام برفع العلم الأبيض وتلبس العروس الأبيض ليلة زفافها . وقد تصادف استعمالات أخرى لهذا اللون يتميز بها شعب معين مثل ارتداء الملابس البيضاء للعزاء .

الأسود :

يوحى بالكآبة والظلام والحزن والليل والموت والخوف والغموض والرعب والشر والجريمة والحداد . وهذا التأثير طبيعى فالليل أسود ومظلم وعندما تمتنع الرؤية تساور الإنسان كل هذه الأحاسيس والأفكار المخيفة .





(فوق) أصفر مع بنفسجي مزرق
(تحت) أصفر مخضر مع بنفسجي

(فوق) أحمر مع أخضر مصفر
(تحت) برتقالي مع أزرق

أخضر مع بنفسجي محمر

الرمادى :

يوحى بالذلة والكآبة والحزم وكبر السن والتوبة والحزن والحكم الرشيد. والسبب الذى يجعل اللون الرمادى يوحى بكل هذه الأحاسيس هو أن الرمادى هروب من الألوان إلى لا لون . وكذلك الحاكم العادل يهرب من استعمال الألوان التى قد توحى بالفرح أو الحيوية أو غيرها من الصفات التى تكشف عن أحاسيس لا يرغب فى إبرازها . لذلك فهو يختار الرمادى غالباً لأنه لون حيادى . والتائبة تلبس الرمادى لأنها لو لبست أى لون آخر مثل الأحمر أو الأصفر أو الأخضر لتشكك الناس فى توبتها .

الأحمر :

يوحى بالحرارة والغضب والكراهية والقسوة والجريمة والفاجعة والعار والتخريب . وكل هذه الأفكار مستوحاة من النار والدم . فالنار التى تقترن دائماً بالخراب والحرارة حمراء اللون ، وكذلك الدم وهو الذى يقترن دائماً بالجريمة والعار وما إليها عن كراهية وقسوة . كما يدل اللون الأحمر فى كثير من الأحيان على القوة والحيوية والصحة والعاطفة وهذه الصفات مستوحاة أيضاً من النار والدم .

وأهم استعمالات اللون الأحمر فى الحياة اليومية تدل على الخطر ، مثل النور الأحمر فى إشارات المرور ، ومثل هامش الكراسة الذى يحدد باللون الأحمر ، والصليب أو الهلال الأحمر على المستشفيات وسيارات الإسعاف .

البرتقالى :

يوحى بالدفء والرخاء والرضا والضحك ويعبر عن الحصاد والخريف .

الأصفر :

يوحى بالحرارة والحيوية والمرح . وفى بعض الحالات بالجبن والانحلال والخديعة والمرض . ويتوقف ذلك على درجة نقاوة اللون .

الأخضر :

يوحى بالشباب والحيوية والربيع وعدم النضج والتأمل والعقيدة والأبدية والسلام والعزلة والحياة والنصر .

الأزرق :

يعبر عن البرودة والكآبة والسماء والبحر والأمل والنبات والوفاء والكرم والذكاء والصدق والروحانية .

البنفسجى :

يوحى بالحزن والهدوء والطهارة والحب والعاطفة والملكية والثروة .

ويمكن استخدام التأثير السيكولوجى للألوان فى المسرح فى نقل الأحاسيس المختلفة إلى الجمهور . فإذا كان دور الراقصة يمثل فتاة طاهرة بريئة فأحسن الألوان التى تعبر عن هذه الصفات هو الأبيض مثلا ، ولا يصح أبداً أن ترتدى فستاناً أحمر يوحى بصفات أخرى مثل القسوة والكراهية والعار .

قدرة الألوان على لفت النظر :

بعض الألوان أكثر لفتاً للنظر من غيرها فلو رقصت على المسرح خمس بنات فى زى أزرق وخمس فى زى برتقالى ، وسئل أحد المشاهدين بعد العرض عن عدد الأزياء البرتقالى وعدد الأزياء الزرقاء كان جوابه سبعة برتقالى وثلاثة زرقاء لأن البرتقالى أكثر الألوان لفتاً للنظر والأزرق أقلها .

وفيما يلى بعض الملاحظات على هذه الظاهرة :

١ ــ الألوان عموماً ملفتة للنظر لأنها أكثر ذبذبة من الأبيض والأسود والرمادى .



فريدة فهمى ومحمود رضا
من باليه رنـــة الخلخال

٢ ــ الألوان الخالصة النقية أكثر لفتاً للنظر من الألوان المركبة .

٣ ــ الألوان الدافئة تعكس من الضوء أكثر مما تعكسه الألوان الباردة ، لذلك فهى أكثر لفتاً للنظر .

٤ ــ الألوان البراقة أو الملفتة متعبة للنظر ويحسن استعمالها فى مساحات صغيرة أو لفترات قصيرة من الوقت . أما الألوان الباردة فهى مريحة للعين .

٥ ــ تظهر الألوان أوضح ما تكون إذا استعملت بجوار الألوان المكملة لها ، مثل (الأحمر مع الأخضر) أو (البرتقالى مع الأزرق) أو (البنفسجى مع الأصفر) .

٦ ــ لون الخلفية له أهمية كبيرة فى درجة وضوح الأمامية .

ألوان الطيف :

من المعروف أنه عند مرور شعاع من ضوء الشمس خلال منشور ثلاثى يتحلل هذا الشعاع إلى الألوان الآتية :

١ ــ بنفسجى .
٢ ــ أزرق .
٣ ــ أخضر .
٤ ــ أصفر .
٥ ــ برتقالى .
٦ ــ أحمر .

وتسمى هذه الألوان ألوان الطيف ، ويحتوى ضوء الشمس على عدد أكبر من الألوان بدرجات مختلفة ، ولكن هذه الألوان الستة هى التى تظهر للعين المجردة .

الألوان الدافئة والألوان الباردة :

يقال إن بعض الألوان دافئة وأخرى باردة ، وهذه الصفة لا تعنى درجة الحرارة وإنما تشير إلى التأثير السيكولوجى للون على النظر .

والألوان الدافئة هى : الأصفر والبرتقالى والأحمر .

أما الألوان الباردة فهى : البنفسجى والأزرق والأخضر .

رؤية الألوان :

يرى الشعاع المنطلق من مصدر مضىء بدخوله العين مباشرة . وقد يسير هذا الشعاع من مصدره فى خط مستقيم إلى العين أو قد يسقط على مادة أو شىء فينعكس منها إلى العين . فنى الحالة الأولى يرى الناظر صورة المصدر المضىء مثل الشمس أو النجوم أو المصباح الكهربائى . أما فى الحالة الثانية فهو يرى صورة الشىء الذى يعكس الضوء مثل القمر الذى يعكس ضوء الشمس أو السيارة أو الإنسان أو غير ذلك . لذلك يجب أن يتوفر شرطان للتمكن من رؤية شىء ما . الأول وجود الضوء والثانى وجود الشىء الذى يعكسه . والشىء الذى نراه أبيض يعكس جميع أشعة الضوء الساقطة عليه والتى تحوى جميع ألوان الطيف ولا يمتص شيئاً منها .

ولكن الشىء الملون يعكس بعض الألوان التى يتركب منها الضوء ويمتص بعض الألوان الباقية .

ولما كان إتمام عملية الرؤية يتوقف على الضوء الساقط والمادة العاكسة له ، أصبح لدراسة الألوان وجهان ، الأول خاص بالألوان الآتية مباشرة من مصدر مضىء وكيفية استعمال هذه الألوان ومزجها مع بعضها طبقاً لنظرية جمع الألوان ، والثانية خاصة بالألوان التى تعكسها المواد الملونة أو المصبوغة ، واستعمال هذه الألوان ومزجها طبقاً لنظرية طرح الألوان بعضها من بعض .

مزج ألوان الضوء (نظرية الجمع) :

إذا سقط على العين شعاعان من الضوء لكل منهما لون معين تتأثر العين بصفات كل من هذين الشعاعين ويكون الإحساس بالنتيجة لوناً آخر يجمع بين هذه الصفات . فإذا مزجت ألوان الضوء الأساسية وهى : (الأحمر برتقالى والأزرق بنفسجى والأخضر) أى لو سقطت أشعة ملونة من الضوء مثل كشافات المسرح على سطح أبيض تكون النتائج كالآتى :

١ ــ أحمر + أخضر = أصفر .

٢ — أزرق + أحمر = ماجنتا (أحمر بنفسجى) .

٣ — أخضر + أزرق = أزرق مخضر .

٤ — أخضر + أزرق + أخضر = أبيض.

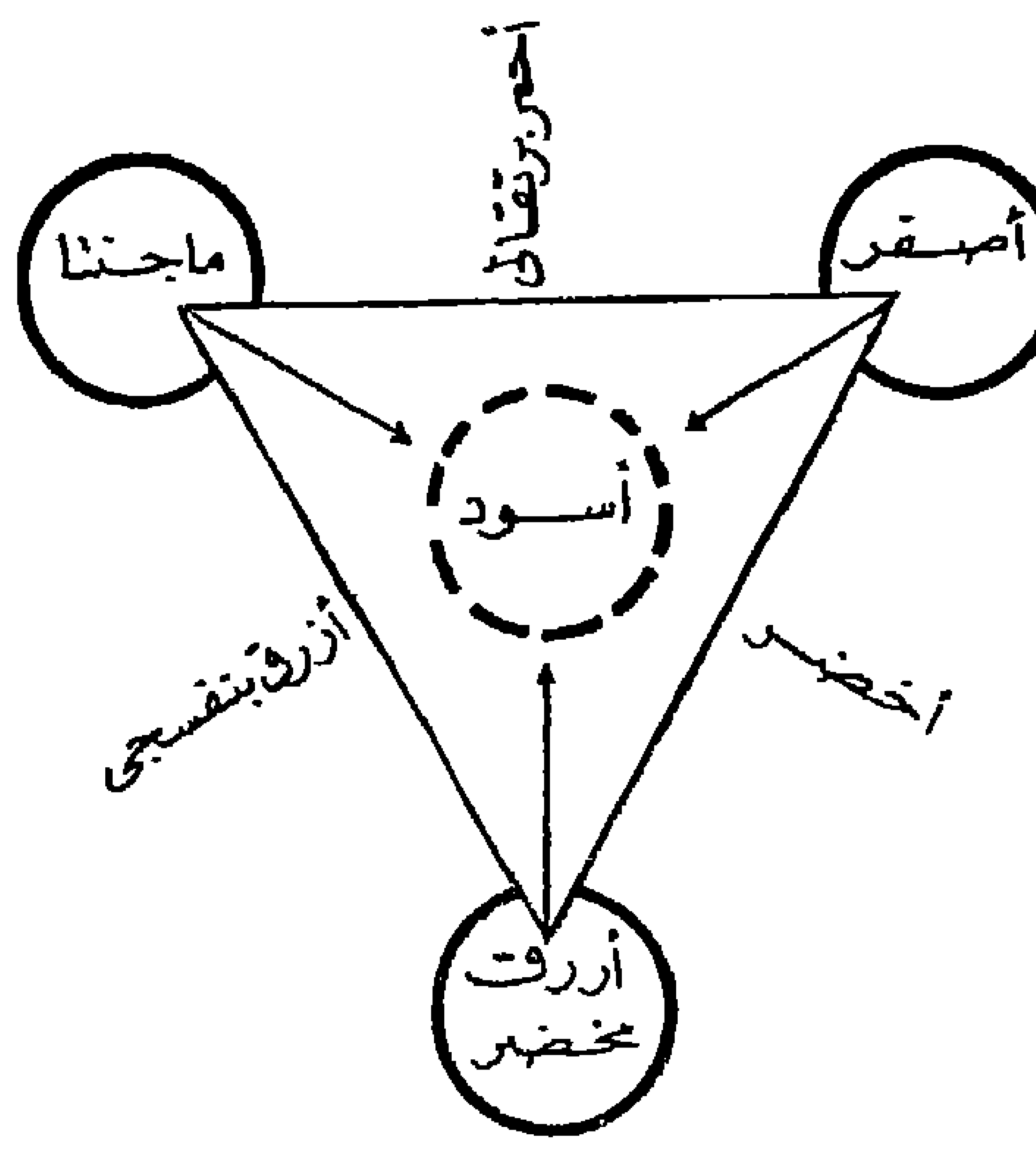
والألوان التى تنتج عن مزج هذه الألوان الأساسية تسمى بالألوان الثانوية وهى فى هذه الحالة أصفر وماجنتا وأزرق مخضر.

مزج ألوان الصبغة (نظرية الطرح) :

إذا مزج لونان من ألوان الصبغة فإنهما يتفاعلان مادياً وتقضى صفات أحد اللونين على صفات اللون الآخر المخالفة له . ويحتفظ المزيج بالصفة المشتركة فى اللونين. وعلى ذلك فاللون الأخضر ينتج من اللونين الأصفر والأزرق المخضر . لأن اللون الأول (الأصفر) من صفاته أنه يعكس اللونين (الأحمر والأخضر) فى حين أن اللون الثانى وهو الأزرق المخضر يعكس اللونين (الأزرق والأخضر) ومن هذا نرى أن اللون المشترك الذى يعكسه اللونان الممزوجان هو الأخضر.

وإذا خلطنا الألوان الأساسية للصبغة وهى الأصفر والماجنتا (أحمر بنفسجى) والأزرق المخضر نحصل على النتائج الآتية :

شكل (١٠) مزج ألوان الضوء — نظرية الجمع



(شكل ١١) مزج ألوان الصبغة — نظرية الطرح

١ ــ أصفر + ماجنتا = أحمر برتقالى .

٢ ــ ماجنتا + أزرق مخضر = أزرق بنفسجى .

٣ ــ أزرق مخضر + أصفر = أخضر .

٤ ــ أصفر + أحمر + أزرق = أسود .

ويلاحظ هنا أن ألوان الضوء الأساسية هى نفسها ألوان الصبغة الثانوية والعكس صحيح (انظر شكل ١١) .

دائرة الألوان :

لسهولة المقارنة بين الألوان الأساسية والثانوية للضوء والصبغة، يمكن وضع هذه الألوان الستة مضافاً إليها بعض الألوان الأخرى فى شكل دائرة كما هو موضح فى الشكل (١٢) .

ويمكن أن تستخلص من دائرة الألوان النتائج الآتية :

الألوان المكملة :

كل لون أساسى يقابله لون ثانوى ويسمى اللون المقابل أو المكمل، والألوان المكملة عندما تستعمل متجاورة تكون مريحة للأعصاب والنظر . كما أن اللون يظهر أكثر وضوحاً إذا وضع بجوار اللون المكمل له، أى المقابل له فى دائرة الألوان. مثل (الأصفر مع الأزرق بنفسجى) و(الأحمر مع الأخضر مزرق) و (البنفسجى مع الأخضر مصفر) و (الأزرق مع البرتقالى) و (الأخضر مع بنفسجى محمر) .

الألوان المتماثلة :

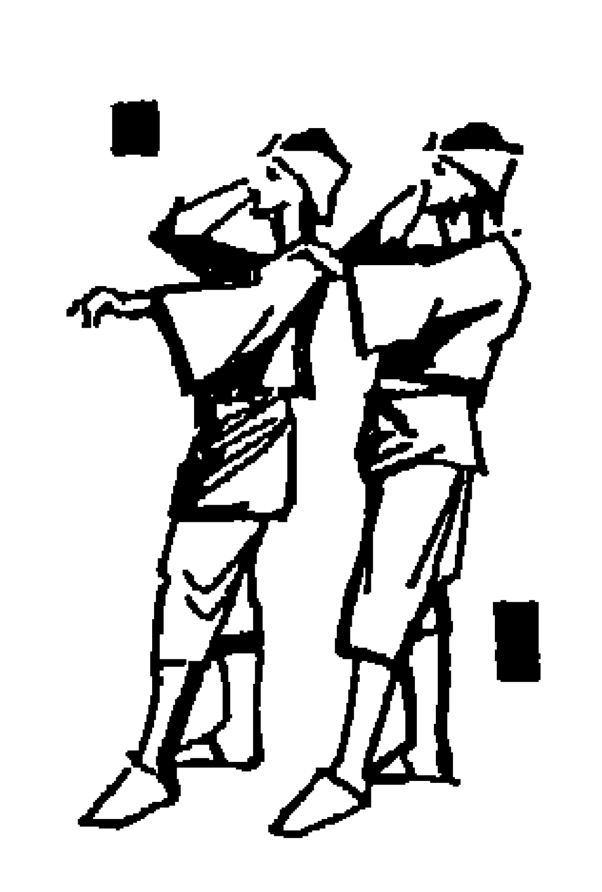
هى الألوان المتجاورة فى دائرة الألوان مثل (الأحمر والبرتقالى) (الأزرق والبنفسجى) وعندما تستعمل هذه الألوان متجاورة تخلق جواً من التماثل والترابط والانسجام .

الألوان المتنافرة :

يمكن للفنان أن يخلق نوعًا من التنافر بين لونين بمزجهما مع الأبيض والأسود . فإذا مزج اللون الأصفر الذى يعتبر لونًا فاتحًا مع اللون الأسود . وكذلك اللون الأزرق الذى يعتبر لونًا داكنًا يمزج باللون الأبيض حتى يصبح الأصفر أغمق من الأزرق فإن اللونين يتنافران . ولا يعنى هذا التنافر رداءة أو جودة ، ولكنه خاصة يستعملها الفنان فى التعبير عن الإحساس المطلوب .

هذه بعض المبادئ الأولية للألوان التى يمكن أن يسترشد بها مصممو الرقص والملابس والديكور والإضاءة للتمكن من التعبير الصحيح باختيار الألوان المناسبة لكل فكرة أو شعور أو معنى . ولسوف يتضح من التجربة أن مزج الألوان، وخصوصًا ألوان الضوء مع ألوان الملابس ينتج عنه تشكيلات من الألوان لا يمكن حصرها . وتكون التجربة فى هذه الحالة مهمة جدًا . لذلك يحسن بعد اختيار ألوان الملابس تجربتها عمليًّا مع ألوان الكشافات واختيار الإضاءة المناسبة .

الفصل الرابع



الرقص واللغة العربية

دعيت مع بعض أعضاء الفرقة إلى معسكر للعمال فى مدينة الإسكندرية لإحياء ندوة عن الفنون الشعبية. واستقبلنا العمال بحماس، واجتمعنا فى صالة كبيرة، وأخذوا فى توجيه الأسئلة والاستفسارات إلى أعضاء الفرقة . وكانت معظم الأسئلة لطيفة وبسيطة فأجاب عليها أعضاء الفرقة بسهولة . على أن بعض الأسئلة البسيطة التى يلقيها الشخص فى سهولة وسذاجة قد تتطلب الإجابة عليها تفكيراً عميقاً . وقد يصعب إقناع السائل بالإجابة غير المحددة المائعة . ومن ضمن الأسئلة التى وجهت إلى هذا السؤال :

« يا أستاذ محمود . . . لاحظنا أنكم تكررون الحركات الراقصة نفسها فى كثير من الرقصات فما السبب ؟ .

والحقيقة أننى فكرت كثيراً وبسرعة ، وأردت أن أكون صادقاً فى إجابتى حتى ولو أثبت ذلك تقصيراً فى فن الفرقة . والإجابة السريعة أو العادية على هذا السؤال قد يقبلها المستمعون ولكنهم لن يقتنعوا بها من أعماقهم، كأن أجيب مثلا : بأن هذا غير صحيح، وأننا إذا كررنا بعض الحركات فإننا نكررها بطرق مختلفة ونغير شكلها. . . إلخ .

ولو راجعت نفسى وراجعت رقصات الفرقة لاكتشفت قطعاً تكراراً لكثير من

الحركات سواء فى نفس الرقصة أو فى رقصات أخرى. ولم أشك لحظة فى أن هذا عيب فى الرقص أو شيء يسترعى الانتباه ولم يخطر على بالى أن هذه الظاهرة سوف تكون موضع استفسار أو سؤال .

وجاء جوابى أخيراً : نعم هذا صحيح ، إننا نكرر كثيراً من الحركات الراقصة فى رقصات مختلفة ، وما المانع ؟ وما هو الضرر الذى يترتب على ذلك ؟

إن الراقص يعبر بجسمه ، وأعضاء جسمه معروفة ، والحركات الرئيسية التى يمكن أن تؤديها هذه الأعضاء محدودة أيضًا ، وهى فى ذلك تشبه حروف الهجاء، واللغة العربية كلها تعتمد على ثمانية وعشرين حرفًا من حروف الهجاء . وتتكرر هذه الحروف كل كتاب، وفى كل جريدة ، وكل قصيدة شعر ، بل فى كل سطر ، أو حتى فى الكلمة نفسها . وهذه الحروف إن كانت تتكرر هكذا فإنها دائمًا توضع فى مواضع وتشكيلات متغيرة فتؤدى معانى مختلفة .

فلو أخذنا فعلا ثلاثيًّا بسيطًا مكونًا من ثلاثة أحرف مثل « لمح » فإن تبديل مواضع هذه الحروف فى الكلمة يعطى كلمات أخرى ومعانى مختلفة مثل « ملح » أو « لحم » أو « حلم » أو « حمل » وبإضافة حرف أو حرفين آخرين إلى هذه الكلمة يمكن الحصول على عشرات من الكلمات والمعانى المختلفة . كل هذه الإمكانيات فى التعبير توجد فى كلمة واحدة مكونة من ثلاثة أحرف ، وكذلك الرقص وحركاته فإن ثلاث حركات راقصة يمكن تغييرها وتبديل مواضعها فتعطينا تركيبات وتعبيرات مختلفة .

وإذا كان تكرار حروف الهجاء بهذه الطريقة ينتج عنه كل إعجاز آيات القرآن وروائع الأدب والشعر والصحافة وكل ما كتب منذ اختراع الكتابة حتى الآن ، فإن استعمال حركات الرقص بنفس الطريقة ينتج عنه كل روائع البالية والرقص الشعبى والرقص الحديث وكل ما عرف من رقص منذ عصر الإنسان الأول حتى الآن .

ونفس الشيء يقال عن الموسيقى ، فكل ما نسمعه من أغان وألحان وأوبرات وسيمفونيات يعتمد أساسًا على سبعة أحرف نغمية فقط (دو — رى — مى — فا — صول — لا — سى) .

لا يعيب الرقص إذن تكرار الحركات والمفردات ، فهذه طبيعة الأمور ، ولكن يعيبه تكرار هذه الحركات بنفس الطريقة والأسلوب وفى نفس المواضع ونفس التشكيل وبنفس المعنى فنصبح إذا رأينا رقصة كأننا رأينا كل الرقصات .

إمكانيات الرقص في التعبير الدرامي

انتهيت من تقديم رقصة العصابة على مسرح البالون ، فأسرعت لأغير ملابسي، وخلف الكواليس صادفت بعض الأصدقاء الذين قدموني إلى كاتب مسرحي معروف، ولم نكن قد تقابلنا من قبل . وكان الكاتب قد حضر ليشاهد عرض الفرقة في تلك الليلة فأوحى إليه جو العرض بأن يقدم لنا مسرحية من مسرحياته لنحولها إلى دراما راقصة، فرحبت بالفكرة . وتقابلنا بعد ذلك لبحث الموضوع ، وعرض على عدداً من مسرحياته وطلب مني أن أختار ما يناسبني منها . وكنت أتلفت يميناً ويساراً أجيل نظري في غرفة الجلوس بمنزله فرأيت كتباً عن الرقص والباليه، وكذلك سمعت موسيقى الباليه تنبعث من « بيك آب » بالحجرة فشجعني ذلك على أن أبادله الحديث وأناقشه في بعض الآراء الفنية التي تتعلق بهذا الموضوع .

قلت له إنني لا أشك في روعة هذه المسرحيات بالرغم من أنني لا أستطيع أن أحكم عليها كأديب أو كناقد متخصص ، إلا أنني قطعاً أستطيع أن أحدد ما يصلح منها أساساً لدراما راقصة وما لا يصلح . فقال لي إنه يفضل أن تكون المناقشة موضوعية فلا نتكلم عن مسرحياته بالذات بل نتكلم عن الموضوع عامة ، ثم قال : إني أعتقد أن الرقص وسيلة فنية للتعبير مثل الموسيقى والأدب والشعر ، وإنه يمكن استعمال الرقص للتعبير عن أي دراما . فوافقته على أن أي فكرة درامية يمكن تحويلها إلى استعراض راقص، غير أن النتيجة غير مؤكدة النجاح بالنسبة لبعض الأفكار ، ولكنها مؤكدة لأفكار أخرى . والشرط الأول لصلاحية الفكرة أو القصة أن تكون أحداثها بسيطة ومعانيها واضحة حتى يمكن التعبير عنها بالحركة، وأن تكون بعيدة عن النفسانيات المعقدة التي يصعب ترجمتها إلى حركة . فقال : « وما رأيك في باليه هاملت الذي يترجم قصة شكسبير المشهورة وهي دراما مركبة وفي منتهى التعقيد ؟ وكذلك الراقصة الأمريكية « مارتا جراهام » التي تعتمد

فى معظم موضوعاتها الراقصة على التحليل النفسانى ؟ فقلت :إن مخرج باليه هاملت لم يأخذ القصة وحوادثها كما هى ، إذ أنه اختصرها أولا إلى فصل واحد يستغرق عشرين دقيقة فقط ، كما أنه سرد أحداث القصة من وجهة نظر هاملت وهو يحتضر ، فقد كانت الذكريات تتزاحم أمام مخيلته فرآها مشوشة تارة وواضحة تارة أخرى ، أى أن المخرج حور القصة لكى تتلاءم مع إمكانيات الرقص فى التعبير . أما مارتا جراهام فأعتقد أن أعمالها تعتبر إلى الآن تجارب فدائية فى ميدان التحليل النفسانى ولها جمهور خاص فى أمريكا . فقال : « ولماذا لا نقوم نحن بهذه التجربة فى مصر فنكون فيها رائدين ؟ » .

فقلت : إننى أعتقد أننا بطبيعتنا رائدين . فقد كونا أول فرقة دائمة للرقص الشعبى . ولما كنت أحب أن نحتفظ بهذه الصفة فإنى أخشى أن نقحم أنفسنا ونقحم الفن الشعبى فى مجال النفسانيات . ثم اقترحت طريقة لاختيار مدى صلاحية القصة للرقص ، وهى أن يغمض الفنان عينيه ويحاول أن يرى أحداث هذه القصة تمر أمامه كالشريط السينمائى الصامت ، فإن كانت هذه الصور واضحة المعنى ولا تحتاج إلى شرح لفهمها ، فإن القصة تصلح وإلا وجب إبعادها أو تعديلها .

فأغلق الكاتب عينيه ، وأظن أنه أخذ يراجع مسرحياته كما تصورها مخيلته ليكتشف ما يصلح منها للرقص ، على حين أخذت أفكر فى الشروط الأخرى التى يجب أن تتوافر فى الدراما لكى تصبح راقصة ، فتخيلت الأزمنة المختلفة ، الماضى والحاضر والمستقبل ، وتذكرت أن الرقص قد يعجز عن ترجمة الأحداث التى تمت فى الماضى أو التى سوف تحدث فى المستقبل إلا إذا نقلناها إلى الزمن الحاضر ، فقطعت عليه تأملاته وقلت له : لو كتبت فى إحدى مسرحياتك كلمة « أحب » فإن معناها سهل واضح وكذلك كلمة « أحببت » أو « سأحب » فكلها معان سهلة لا تحتاج إلى شرح . والآن دعنا نترجم هذه الكلمات إلى حركة . وفى الحال وضع الكاتب كفيه فوق صدره وقال : « أنا أحب » فقلت : هذا رائع ولكن دعنى أعبر لك بالحركة عن الكلمة الثانية « أحببت » فى الماضى أو « سأحب » فى المستقبل . وحاولت أن أبتكر له بعض الحركات الراقصة التى يمكن أن تعبر عن الماضى أو المستقبل فأخذ يقهقه ضاحكاً من تلك الحركات التى تشبه لغة الصم والبكم . من الضرورى إذن أن تكون جميع أحداث القصة مكتوبة فى الزمن الحاضر وإلا لزم تحويلها إليه لإمكان تنفيذها .

وإذا كان فى عناصر الدراما وبين أفراد القصة صلة قربى، كأن يكون فيها الأخ والأخت أو الأب والأم أو غير ذلك من القرابات البسيطة يمكن التعبير عنها بالحركة وتوصيل مفهوم ذلك إلى الجمهور. ولكن إذا تخيلنا أن فى القصة بطلا يواجه «ابن بنت عمته» أو يقع فى غرام «بنت ابن خالته»، أظن أن التعبير عن مثل هذه القرابات بالرقص موضوع صعب للغاية.

وقال الكاتب: «أظن أن شخصيات القصة أيضًا تحدد صلاحيتها الرقص».

فقلت: طبعًا ولو أنه ليس هناك ما يمنع أى شخصية من أن ترقص على المسرح ولكن يلزم أن يكون ذلك مقبولا، فإذا تصورنا مثلا شخصية فلاح يرقص ويعبر بالرقص أو شخصية بائع العرقسوس أو مبيض النحاس أو سندريلا أو الأميرة المسحورة، يصعب أن ندع قسيسًا أو قاضياً يرقص إلا فى حدود ضيقة لا تسىء إلى العرف.

ويصح أن نقسم الشخصيات من هذه الوجهة إلى شخصيات دينمية أى متحركة تصلح لاستخدام الحركة والرقص فى التعبير، وشخصيات إستاتية أو قليلة الحركة تعبر بالكلام، فيكون مجالها الأدب أو التمثيل أو الإذاعة أو غيره من الفنون. ويمكن تقسيم الشخصيات أيضًا إلى شخصيات مرحة أو جادة وخيالية أو واقعية.

وبعد فترة صمت قال الكاتب: بهذه الطريقة نكون قد ضيقنا الخناق على التعبير الحركى والرقص فحرمناه من الدراما الصعبة أو المعقدة وحرمناه من النفسانيات أو التحليل النفسانى، وكذلك حرمناه من معظم الأحداث الماضية والمستقبلة، وأخذنا منه كثيراً من الشخصيات الأدبية والواقعية والجادة، وماذا تبقّى للرقص بعد كل هذا الحرمان؟

فقلت له: إن هذا هو سر قصور الرقص وسر قوته فى نفس الوقت، فبينما يعجز الرقص فى ترجمة كل هذه الأحداث والشخصيات، يستطيع أن يقدم للمشاهدين جوًّا تعجز عن تقديمه سائر الفنون. والرقص تعبير خاص وليس تعبيراً عامًّا. ولكل فن مجاله الخاص.

ومن رأيى أن الفنان عندما يختار موضوع الرقصة، يجب أن يتأكد من أن الرقص هو أحسن طريقة للتعبير عن هذا الموضوع وإلا فليتركه لنوع آخر من أنواع الفنون يكون أكثر ملاءمة له. فإن كان موضوع الرقصة مقتبسًا من فرع آخر من الفنون فعلى الفنان أن يطرقه من زاوية خاصة يتفوق فيها الرقص.

استأذنت مضيفى فى الانصراف ، وعلى باب منزله قال لى إنه سعيد جداً بهذه الدردشة الفنية ، وإنه قرر أن يتفرغ لمدة شهور ليكتب لنا عملا خاصًّا وإنه سوف يراعى كل الظروف ويتجنب كل ما هو ممنوع من حوادث معقدة وشخصيات غير راقصة وأزمنه ماضية ومستقبلة وغير ذلك من المطبات . وسرنى أن تمكنت من اجتذابه إلى مجال الرقص الذى يفتقر بسبب هذه الصعوبات إلى الكاتب الدرامى .

تسجيل الحركات والتشكيلات الراقصة

تعودنا منذ إنشاء الفرقة أن نقدم برنامجًا جديداً كل عام . ففى موسم ١٩٥٩ ــ ١٩٦٠ قدمنا برنامجنا الأول وكان يتكون من اللوحات الآتية :

١ ــ الناى السحرى
٢ ــ بياع العرقسوس .
٣ ــ خمس فدادين .
٤ ــ حرامى القفة .
٥ ــ الدفوف .
٦ ــ نبين زين .
٧ ــ شيخ منصر .
٨ ــ غرام فى الريف .
٩ ــ غزل .

وقدمنا فى موسم ١٩٦٠ ــ ١٩٦١ برنامجنا الثانى ويتكون من :

١ ــ رقصة الوحدة .
٢ ــ أولاد على بمبه .
٣ ــ حبل الغسيل .
٤ ــ عوضين .
٥ ــ فانوس رمضان .
٦ ــ المجاذيب فى ليلة الحد .
٧ ــ رقصة الخيل .
٨ ــ عرائس المولد .
٩ ــ جنية البحر .
١٠ ــ رقصة السماح .

وفى موسم ١٩٦١ ــ ١٩٦٢ قدمنا البرنامج التالى :

١ ــ وفاء النيل (باليه كامل من ثلاثة فصول) .

وفى موسم ١٩٦٢ ــ ١٩٦٣ قدمنا :

١ ــ رنة الخلخال (باليه كامل من ثلاثة فصول) .
٢ ــ بطل الثورة .

٣ ــ السد العالى .

وفى موسم ١٩٦٣ ــ ١٩٦٤ قدمنا :

١ ــ عسكرى المرور .
٢ ــ قطر الثورة .
٣ ــ مولد الحسين .

وفى موسم ١٩٦٤ ــ ١٩٦٥ قدمنا :

١ ــ بنات إسكندرية .
٢ ــ نهاية باشا .
٣ ــ خان الخليلى .
٤ ــ رقصة صينى .

وفى موسم ١٩٦٥ ــ ١٩٦٦ قدمنا البرنامج التالى من المحافظات .

١ ــ الكفافة (من أسيوط) .
٢ ــ النوبة (من أسوان) .
٣ ــ العصاية (من سوهاج) .
٤ ــ ألعاب الأطفال (من المنيا) .
٥ ــ الحجالة (من مرسى مطروح) .
٦ ــ طعمة (رقصة شرقية) .

وقد يستغرق عرض هذه البرامج فى مجموعها حوالى عشر ساعات . ومع أننا نوجه اهتمامنا الأكبر إلى التدريب على العروض الجديدة، إلا أننا فى كثير من الأحيان نعيد عرض بعض اللوحات الناجحة التى قدمت فى المواسم السابقة. كما أنه عند ما نسافر إلى الخارج نختار أحسن اللوحات وأنسبها لهذه المناسبة سواء أكانت اللوحة جديدة أم سبق عرضها .

وهكذا تصادفنا كما تصادف كل الفرق مشكلة تدوين أو تسجيل الرقصات حتى يمكن استعادتها بأسرع وقت وبأدق صورة . فلو أردنا الآن تقديم لوحة السد العالى التى عرضت على مسرح الشرطة فى ١٩٦٢/٧/٢١ ، أى بعد مرور ست سنوات على أول عرض لها ، لواجهنا صعوبات جمة أولها أن عدد المشتركين فى العرض فى ذاك الوقت بلغ ستين راقصًا وراقصة، وأن عدداً كبيراً من هؤلاء غير موجود بالفرقة الآن، فبعضهم ترك الفرقة بسبب الزواج أو لتخرجه من الجامعة والعمل فى مهنة أخرى أو سافر إلى الخارج أو لأى أسباب أخرى . أما الراقصون الذين انضموا إلى الفرقة بعد ذلك فقد انشغلوا فى التدريب على لوحاتها الجديدة. لذلك لا بد أن تصادف الفرقة صعوبات كبيرة عند إعادة

عرض إحدى اللوحات . وقد يحتاج ذلك إلى خمسة عشر يوماً من التدريب المتواصل .

فما العمل ؟ لا يمكن أن نبقى على هذا الحال، فلا بد من وجود طريقة عملية لتسجيل وتدوين الرقصات . وماذا يحدث لهذه الرقصات بعد مضى ثلاثين عاماً على الفرقة ، وهى تقدم برامج جديدة باستمرار ؟ هل تندثر هذه الرقصات القديمة الناجحة لتفسح الطريق أمام الرقصات الجديدة ؟ الواقع أن لتدوين وتسجيل وحفظ الرقصات والباليهات عدة طرق متبعة نذكر بعضها هنا ونبين مزايا وعيوب كل طريقة منها .

تسجيل الموسيقى :

مما يدعو إلى الارتياح أنه يمكن تسجيل الموسيقى بسهولة على شرائط تسجيل فى أثناء عرض الرقصات على المسرح، والاحتفاظ بها فى مكتبة خاصة ، فإذا طلب إعادة تقديم الرقصة بعد فترة من الزمن تعيد هذه التسجيلات إلى الذاكرة الكثير من الأفكار وتساعد إلى حد كبير على إعادة ترتيب المشاهد واستعادة كثير من الحركات الراقصة .

ومن حسن الحظ أنه يمكن كتابة الموسيقى وتوزيعها على جميع الآلات، وبذلك يمكن عزفها فى أى وقت بعد تدريب بسيط . لهذا تتفوق الموسيقى على الرقص فى هذا المجال . ويمكن تسجيل بعض الملاحظات الخاصة بالرقص على النوتة الموسيقية فى مكانها المناسب كبيان الرقصات الفردية والثنائية والجماعية وهكذا .

يلزم إذن الاحتفاظ بالنوت الموسيقية فى أرشيف خاص منظم . كما يحتفظ أيضاً بالشرائط المسجلة وبهذا يكتمل عنصر هام من عناصر تسجيل الرقصات .

ولتسجيل الحركات والتشكيلات الراقصة يمكن الرجوع إلى إحدى الطرق الآتية أو بعضها :

١ ــ الذاكرة :

الذاكرة من أقدم الطرق للاحتفاظ بالرقصات وما زالت أهمها .

وقد يتذكر مصمم الرقصة التشكيل العام لها ، ولكنه فى غالب الأحيان ينسى

تفاصيلها لانشغال فكره دائماً فى تصميم رقصات جديدة ، أما الراقص فيتذكر الجزء الذى يؤديه والخاص به ، ولكنه لن يتذكر التشكيل الكلى للرقصة أو الأدوار الخاصة بغيره من الراقصين المشتركين فيها .

وهناك وظيفة فنية فى الفرق الكبيرة لحفظ الرقصات وإعادة إخراجها ، ويسمى الفنان المكلف بهذه المهمة (معيد الرقصات) ومن واجبه أن يحضر جميع التدريبات الخاصة بإخراج الرقصات الجديدة وأن يتولى نيابة عن مصمم الرقصة تدريب أعضاء الفرقة عليها ، وأن يطبع فى مذكرته جميع الحركات والتشكيلات الراقصة . وقد يكون بالفرقة أكثر من معيد يتولى كل منهم حفظ جزء من البرنامج . ويمكن لمصمم الرقصة التعاون مع المعيدين والراقصين فى استعادة خيوطها ، وغالباً ما يجرى عليها بعض التعديلات التى يراها مناسبة .

ومن مميزات الاعتماد على الذاكرة أن ما فيها دائماً فى متناول اليد ، وكثيراً ما يمكن الاستفادة من ذاكرة كل الراقصين . ولكن من عيوبها أنها تضعف بمرور الزمن .

٢ — السيناريو :

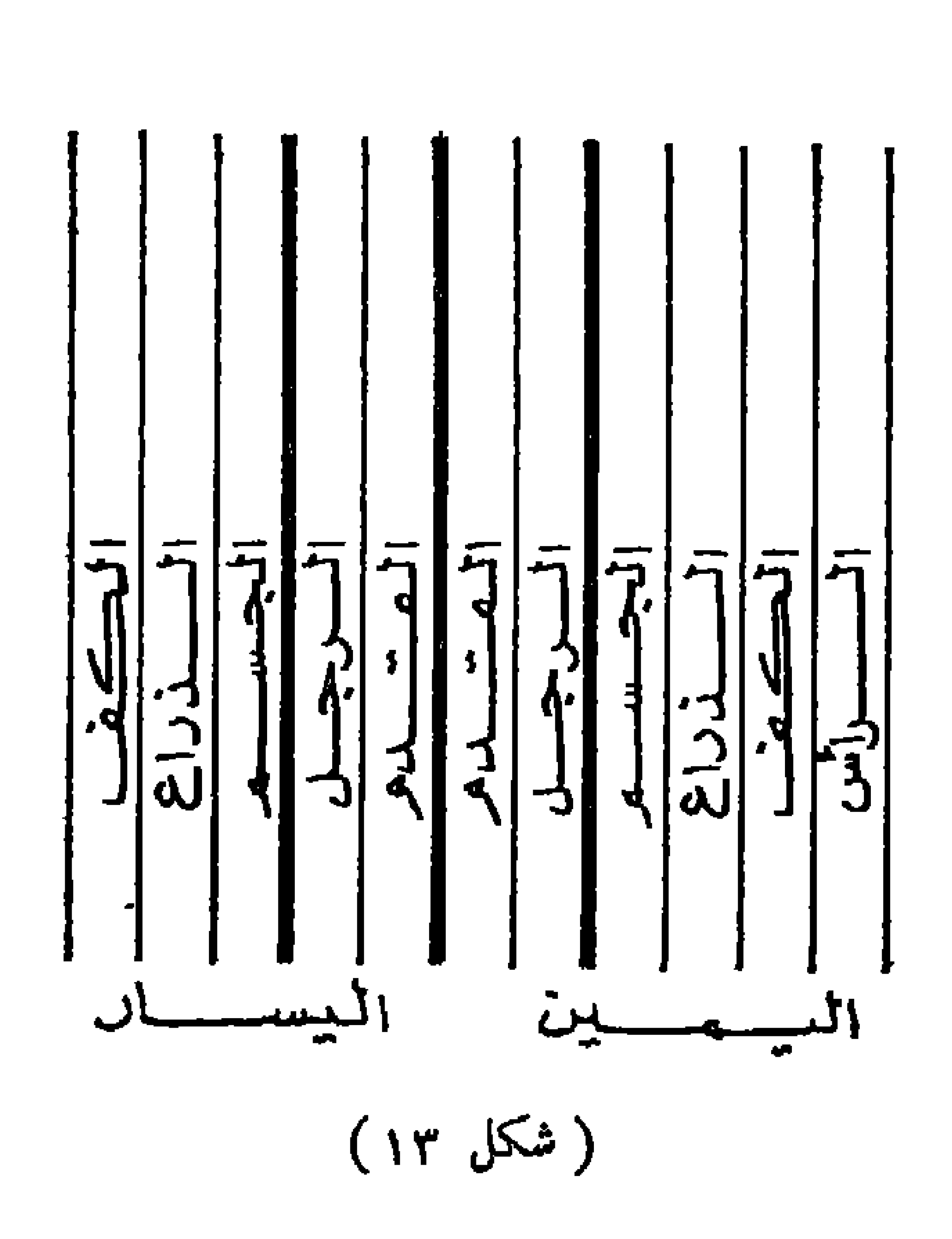
إذا كانت الرقصة مركبة أو كانت « باليهاً كاملا » يحكى قصة ، فإن السيناريو السابق لتصميم الرقص يكون له فائدة كبيرة فى استعادة الرقصات . ومن مميزات السيناريو أنه يسجل توقيت الرقصات وتتابعها ، ومداخل الراقصين ومخارجهم ، وبدايات ونهايات الرقصات ، والتسلسل الدرامى وطريقة إخراجه على المسرح ، كما قد يسجل بيانات عن الموسيقى المصاحبة والملابس والديكور وحركات الإضاءة ، إلا أنه يعجز عن تسجيل الحركات والتشكيلات الراقصة بالتفصيل .

وإذا صممت الرقصة دون سيناريو ، يصح كتابة سيناريو أو شرح مفصل لها بعد ذلك فى أثناء عرضها على المسرح . وهذا أيضاً يعجز عن تسجيل الحركات الراقصة .

ولكنه يفيد فى استعادة الخطوط العريضة والإطار العام .

كتابة الحركات الراقصة :

تجرى فى الوقت الحاضر أبحاث لكتابة البالية بجميع حركاته وتشكيلات الراقصة وقد وصلت بعض الطرق إلى درجة كبيرة من الدقة فى التسجيل .



(شكل ١٣)

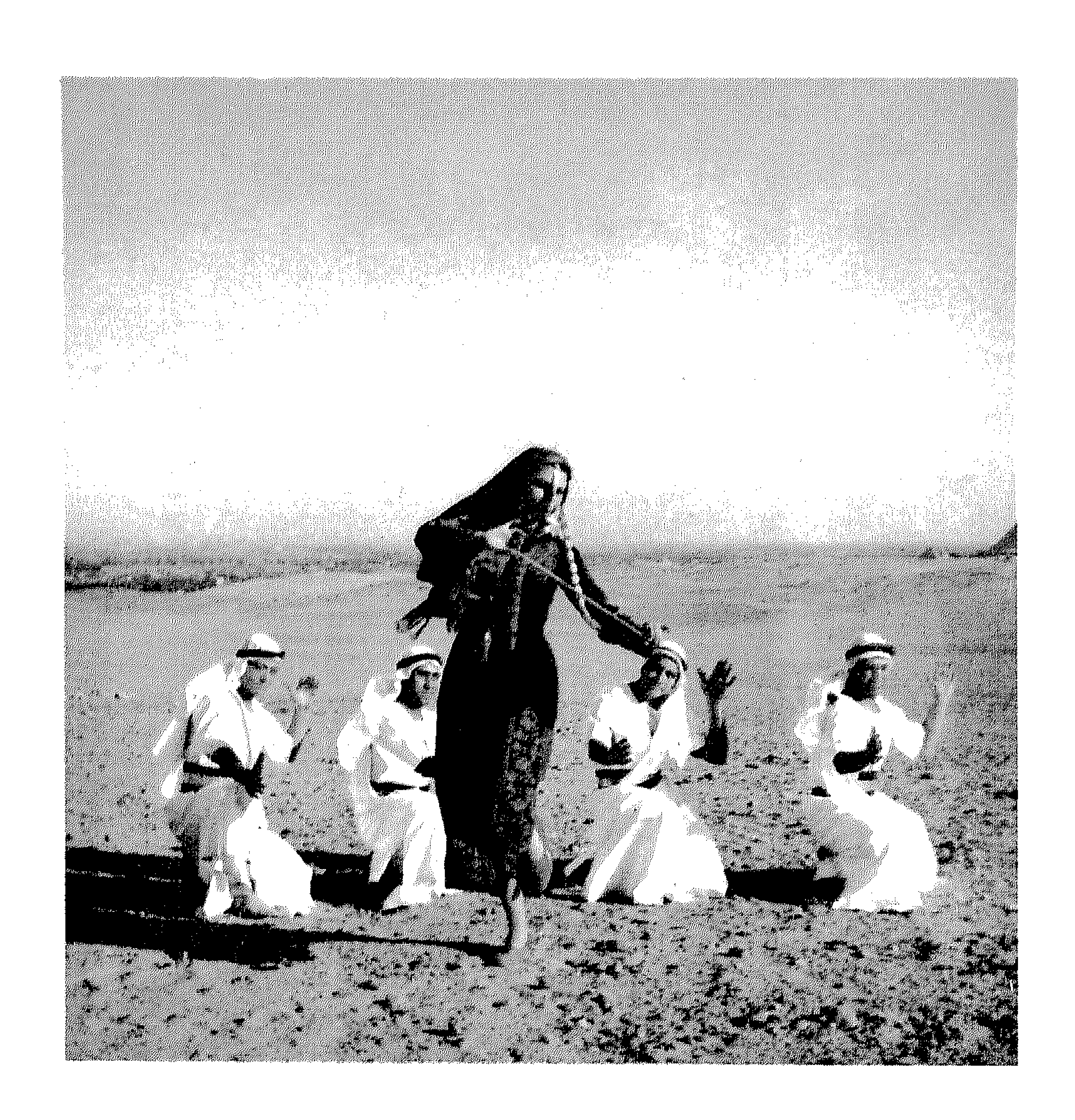
ونذكر منها طريقة Làbanotation ونبين فيما يلى بعض المبادئ التى بنيت عليها هذه الطريقة .

١ ــ تكتب الحركات رأسياً من أسفل إلى أعلى فى جدول مقسم إلى خانات تخصص كل منها لعضو من أعضاء الجسم اليمين واليسار .

٢ ــ رموز اتجاهات الحركة :

تبين هذه الرموز اتجاهات حركة الجسم بجميع أعضائه كالآتى :

١ ــ فى المكان .
٢ ــ حركة إلى الأمام .
٣ ــ حركة إلى الخلف .
٤ ــ حركة إلى اليمين .
٥ ــ حركة إلى اليسار .
٦ ــ إلى الأمام بزاوية يمين .
٧ ــ إلى الأمام بزاوية يسار .
٨ ــ إلى الخلف بزاوية يمين .
٩ ــ إلى الخلف بزاوية يسار .



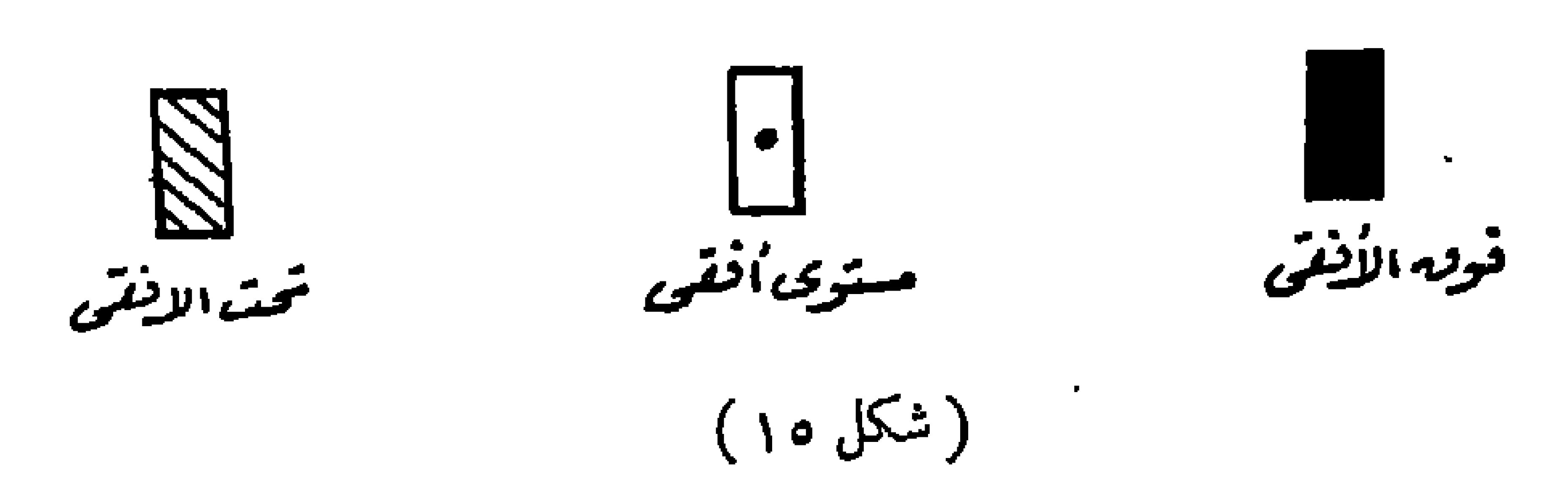
فريدة فهمى فى رقصة من العريش



(شكل ١٤)

٣ — تحديد المستويات :

كل حركة إلى أى من الاتجاهات السابقة قد تؤدى فى مستوى أفقى أو تحت المستوى الأفقى أو أعلى منه . وتبعاً لمستوى الحركة تظل الرموز السابقة كالآتى :



(شكل ١٥)

وهكذا مع باقى رموز الاتجاهات .

٤ — توقيت الحركة :

تكتب الرموز السابقة بأطوال تتناسب مع الزمن الموسيقى الذى تستغرقه الحركة .

(شكل ١٦)

وضع الرموز فى الخانات الرأسية :

تكتب الرموز السابقة التى تحدد اتجاهات الحركة بعد تظليلها لتحدد مستوى الحركة، وبالطول المناسب الذى يحدد الزمن الموسيقى الذى تستغرقه الحركة، وتوضع فى الخانة الخاصة بعضو الجسم فى الجدول الرأسى السابق بيانه .

وهكذا تتعمق الطريقة تدريجيًّا فى تفصيل الحركات والاتجاهات ووضع الرموز المناسبة حتى يمكن أخيراً كتابة حركة واحدة من رقصة « الشارلستون » مثلا كالآتى :



(شكل ١٧)

والصعوبات التى تواجه أى طريقة لكتابة الحركات الراقصة هى :

١ — كثرة الحركات وتعددها ، ويدخل فيها حركات الرقص البدائى والشعبى والقديم والحديث ورقص الباليه والبلدى وكل ما يمكن أن يسمى رقصًا .

٢ — كثرة عدد أعضاء الجسم ومفاصله التى يمكن أن تستعمل فى الرقص، ونذكر منها الرأس والرقبة والكتف والصدر والذراع والكوع والكتف والوسط والأرداف والساق والقدم والركبة وغير ذلك .

٣ — اتجاهات الحركة عندما يؤديها الراقص فى مكانه تمتد يمينًا ويساراً وخلفًا

وأعلى وأسفل وفى جميع الاتجاهات والزوايا . أى أن الجسم يستغل الأبعاد الثلاثة المعروفة فى حين أن كتابة هذه الحركات على ورق يكون باستعمال بعدين فقط ، الرأسى والأفقى .

٤ ـ تؤدى الحركات الراقصة فى وقت واحد باشتراك أكثر من عضو من أعضاء الجسم ، يتحرك كل منها فى اتجاهات مختلفة وبسرعات متباينة .

٥ ـ اتجاهات الراقص فى مساحة المسرح الذى يرقص عليه هى أيضًا اتجاهات تتبع الأبعاد الثلاثة ويصعب ترجمتها على ورقة ذات بعدين .

٦ ـ فى الرقصات الجماعية يشترك عدد كبير من الراقصين فى وقت واحد بحركات واتجاهات وتوقيعات مختلفة .

توضح هذه العوامل صعوبة كتابة الحركات ، ويزيد عليها بعد ذلك صعوبة كتابة الإحساس والتعبير الذى يجب أن يصحب كل حركة . وعلى وجه العموم فإن المحاولات ما زالت جارية للتغلب على جميع هذه الصعوبات ، ولا يفوتنا أن كتابة الموسيقى قد استغرقت مئات السنين لكى تصل إلى مستواها الذى نعرفه الآن .

كتابة ورسم التشكيلات الراقصة :

من أفيد الطرق لتسجيل الرقصات ، كتابة التشكيلات الراقصة مع شرح للموسيقى المصاحبة لكل تشكيل وبيان رقم الجملة الموسيقية ، وشرح مبسط لبعض الحركات الأساسية للرقصة . ويساعد تسجيل هذه التشكيلات إلى حد كبير على تذكر الحركات الراقصة . وتستعمل هذه الطريقة إلى الآن فى معظم الفرق الراقصة ، وتستعين بها بوجه خاص فرق الصين الشعبية . وتتلخص هذه الطريقة فى رسم علامات خاصة بالراقص وأخرى خاصة بالراقصة وألوان مختلفة إذا تطلب الأمر . وترتب هذه العلامات فى مربع يبين خشبة المسرح حسب التشكيل المطلوب رسمه . وتبين الأسهم اتجاهات الحركة . ويكتب تحت المربع الرقم المطابق فى النوتة الموسيقية مع شرح بسيط لنوع الحركة .

ويمكن لكل مصمم أن يبتكر طريقة يتذكر بها هذه التشكيلات . هذا ما يحدث فعلا فى عالم الرقص ، إلا أنه إذا أردنا الاستفادة الجماعية يحسن الاتفاق على طريقة معينة يدرسها الجميع ولو من أعضاء الفرقة الواحدة .

التسجيل السينمائى :

يساعد التسجيل السينمائى للرقصات على حفظها إلى حد كبير ، ويمكن استعمال الشريط مقاس ١٦ ملّيمتر لتسجيل الصوت والصورة معاً .

وأسهل طريقة للتسجيل تكون فى المسرح أثناء العرض نفسه إذا كانت الإضاءة كافية، على أن تسجل الموسيقى فى نفس الوقت لتكون متمشية مع سرعة الرقص . على أنه تواجه المصور فى هذه الحالة صعوبات كثيرة ، فلن تتمكن آلة التصوير من تسجيل حفلة كاملة دفعة واحدة . فى الآلات الصغيرة تستغرق أكبر لقطة عدة ثوان فقط تعقبها فترة يملأ فيها « الزمبلك » وينتهى الفيلم بعد عدة لقطات من هذا القبيل ويلزم تغييره . أما الآلات التى تدور بالكهرباء أو البطارية فاستمرار اللقطات فيها يتوقف أيضًا على طول الفيلم الموجود الذى لا يزيد فى أغلب الأحيان على عشر دقائق . وهكذا يلزم تصوير برنامج كامل وقتًا وجهداً كبيراً ويحتاج إلى سينمائيين محترفين ويتكلف مبلغًا لا يستهان به من المال قد لا تتحمله ميزانية الفرقة .

هذه هى الطرق المختلفة التى يمكن الاستعانة بها للاحتفاظ بالرقصات أطول مدة ممكنة . وإلى أن نكتشف طريقة مثالية لها الصفة العالمية مثل طريقة كتابة الموسيقى — إلى ذلك الحين يمكننا استعمال إحدى الطرق السابقة أو بعضها أو كلها ، حسب ظروف كل فرقة وإمكانياتها الفنية والمادية لكى نحافظ بكل قوانا على الآثار الفنية التى قد تحوى بعض الروائع . وإننا فى هذا المجال نحسد الرسام الذى يعتبر مجرد قيامه بعمله تسجيلا له مدى التاريخ ، فالرسام عندما يضع فرشاته على اللوحة فإنه بذلك يخلق ويسجل فى نفس الوقت وتنتهى مهمته بعد ذلك بالنسبة لهذه اللوحة. أما الحركة الراقصة أو العرض الراقص فإنه يطير فى الفضاء بعد أدائه مباشرة ، وفى كل مرة يعيد الراقص أداء رقصة على الجمهور يخلقها من جديد .

الفصـــل الخامس



الفـــنان والجمهـــور

كنت على موعد مع محرر وناقد فنى للتحدث عن الفرقة والرقص وغير ذلك من الموضوعات الفنية . وانتظرته أمام مدخل مسرح البالون حيث كنا نقدم موسمًا به .

ولما حضر طلبت منه أن ندخل إلى كواليس المسرح قبل أن يتدفق الجمهور فيرانى هناك .

فتعجب المحرر وقال لى : وما المانع فى أن يراك الجمهور هنا ؟ ألا يراك على خشبة المسرح كل ليلة ؟ فقلت له إننى على المسرح أمثل شخصية خيالية وهنا أمثل الواقع ، ولا أريد أن يختلط الأمر على الجمهور عندما يأتى لمشاهدة العرض . ودخلنا الكواليس فقال لى المحرر : ما دمنا قد بدأنا كلامنا عن الجمهور فلنجعل موضوعنا الليلة عن الفنان والجمهور . وأخذ يسأل وأنا أجيب :

صف لى شعورك عندما تواجه الجمهور ليلة الافتتاح :

حفلة الافتتاح هى الاختبار الذى يجتازه الراقصون والموسيقيون وعمال المسرح والمخرج والمؤلف والملحن وكل الفنانين الذين تعاونوا لإخراج العرض الجديد . وهذا الاختبار صعب وتظهر نتيجته فى الحال أولا بأول فى أثناء العرض وبعد الانتهاء من كل رقصة . ففى حديث لى مع مخرج أمريكى للاستعراضات الراقصة علمت أن الأعمال الفنية فى

أمريكا نادراً ماتبدأ عروضها الأولى فى العاصمة أو فى المدن الكبرى . والسبب فى ذلك ضمان تقديم الأعمال الناجحة فقط لهذا الجمهور ، وكذلك لحماية الأعمال المتوسطة من الفشل الذريع أمام جمهور ذواقة لا يرحم . لذلك فإن حفلة الافتتاح هناك غالباً ما تكون فى المدن الصغيرة فيعتبر ذلك تجربة لها قبل التعاقد على عرضها فى العاصمة. وللتأكد من صلاحية العرض، تحضر لجنة مكونة من خبراء فى هذا الفن العرض الأول لاختبار انفعالات الجمهور وتجاوبه مع فقرات البرنامج. فيجلس أعضاء اللجنة فى مواجهة الجمهور وفى يد كل منهم نسخة من السيناريو ويتابع انفعالات المتفرجين مع كل سطر من سطوره . ولهم فى ذلك مقاييس، فهم يتوقعون مثلا عشرة انفعالات فى الصفحة الواحدة مثل الضحك أو التعجب أو التصفيق ، فإن قل عدد هذه الانفعالات عن العدد المطلوب فى صفحة ما، دل ذلك على ضرورة تعديل ذلك الجزء من العرض . وقد يستدعى ذلك إلغاء فصول كاملة والاستغناء عن ملابس ومناظر تكلفت آلاف الدولارات وإعادة تصميمها وتنفيذها لتكون جاهزة لعرضها فى اليوم التالى ، بدلا من الراحة بعد المجهود الجبار المبذول لإعداد العمل أصلا .

من هذا نرى أن ليلة الافتتاح قلما تضع حدًّا للجهود المبذولة أصلا طوال شهور الاستعداد ، ولكنها غالباً ما تكون بداية لجهود أخرى تبدأ بعد انصراف الجمهور أو فى اليوم التالى على الأكثر . وإذا كان من الممكن دراسة الجمهور وأذواقه والحكم إلى حد ما على العمل قبل عرضه إن كان ناجحاً أو فاشلا، فإن هذا الحكم يكون مجرد تخمين لا يمكن الاعتماد عليه كلية و لا بد من انتظار النتيجة بأعصاب مرهفة .

لذلك فإن شعورى وأنا أواجه الجمهور ليلة الافتتاح هو شعور تلميذ يقف أمام لجنة امتحان مكونة من ألف أستاذ وهذه اللجنة هى الجمهور نفسه .

ما أهمية الجمهور فى نجاح العرض :

الجمهور هو الحكم الأول وهو الذى يعلن نتيجة الامتحان فى ليلة الافتتاح وفى كل ليلة، وهو فى ذلك يشبه المحلفين فى المحكمة . والجمهور يتحمل جزءاً من مسئولية النجاح والفشل، وبدون الجمهور لا يستطيع الراقص أن يعبر ولا يمكن للممثل أن يبدع . فالعرض مخلوق أصلا للجمهور وبدونه لا يوجد عرض . فلو أخذنا فناناً إلى مسرح خال

من المشاهدين وطلبنا منه أن يمثل ويبدع فسوف يعجز تماماً . والإبداع يكون نتيجة تفاعل يكاد يكون مادياً على شكل موجات تنتقل بين الجمهور وانفعالاته وتفكيره، وبين الفنان وتركيزه وصدق تمثيله واندماجه فى الدور . من هنا نرى أهمية الجمهور للفنان والآمال التى يعقدها عليه أثناء مشاهدته للعرض .

كيف نعرف ما إذا كان الجمهور متجاوباً مع العرض أم غير متجاوب ؟

يبدأ تجاوب الجمهور عند ما ينصت ويستمع إلى أول نوتة موسيقية يعزفها الأوركسترا . وصمت الجمهور فى هذه اللحظة يعنى الكثير ، فإنه يدل على الاهتمام والترقب والجدية والانتظار والتأمل . أما إن استمر الجمهور فى الكلام والهمهمة والحركة فإن ذلك يدل على عدم الاهتمام، ويتطلب هذا من الفنان مجهوداً شاقاً للتركيز من ناحية ، ولكى يثير اهتمام الجمهور من ناحية أخرى . وقد يحضر بعض المتفرجين متأخرين عن موعد رفع الستار فيدخلون الصالة فى أثناء العرض، ويؤدى ذلك إلى كثير من الارتباك مما ينعكس أثره على باقى المتفرجين وينتقل أيضاً إلى الفنانين على خشبة المسرح . لذلك فإنه فى المسارح العالمية لا يسمح للمتفرجين بدخول الصالة أثناء العرض وينتظر المتأخر فى صالون الانتظار حتى انتهاء الفصل الأول فيسمح له بالدخول .

ومع تتابع العرض يبدأ الجمهور فى التجاوب ، ويكون ذلك بالانفعال مع لحظات الأداء . وتصل معظم هذه الانفعالات إلى الفنانين عبر فتحة المسرح فى صورة تصفيق أو تعليق أو همهمة أو صفير أو طماطم وبيض ممشش فى بعض الأحيان . وتتدرج انفعالات الجمهور من الترقب والاهتمام إلى الابتسام فى المواقف التى تستدعى ذلك ، ثم الضحك الخفيف والضحك بصوت عال ، ثم الإغراق فى الضحك . وفى المواقف الجدية تتدرج الانفعالات من التأثر إلى الحزن الخفيف والحزن العميق ، ثم الدموع وقد يصل إلى البكاء .

والجمهور فى أثناء هذه الانفعالات يعبر تعبيراً صادقاً عن إعجابه بالعمل الفنى ، على شرط أن يكون الانفعال مناسباً للموقف الذى يصاحبه، فإن كان الانفعال عكسياً كأن يضحك الجمهور من موقف يتطلب الحزن فإن ذلك يدل على وجود خطأ ما فى السيناريو

أو الإخراج أو التمثيل . ومن المسلى جداً مراقبة الجمهور أثناء العرض ومتابعة ضحكه واهتمامه وحزنه وغير ذلك من الانفعالات .

هل يعتبر تصفيق الجمهور دليلا قاطعاً على إعجابه ؟

جرى العرف على أن يصفق الجمهور تعبيراً عن الإعجاب ، غير أن التصفيق للأسف ليس دليلا قاطعاً على الاستحسان ولا يمكن الاعتماد عليه كمقياس لجودة العمل أو نجاحه وفيما يلى بعض الأسباب :

١ — أصبح التصفيق مسألة روتينية وعادة معترف بها ، فالجمهور يذهب إلى المسرح وهو يعرف مقدماً أنه سوف يصفق ، أى أنه ليس تعبيراً تلقائياً مثل الضحك أو الحزن والبكاء .

٢ — التصفيق عدوى مثل التثاؤب ينتقل بين المتفرجين دون سبب قوى .

فإذا صفق عدد من الأفراد فى مناسبات مختلفة فى أثناء العرض، فعل مثلهم معظم المتفرجين . ويلجأ كثير من الفنانين إلى هذه الحيلة لانتزاع التصفيق من الجمهور فيوزعون بعض أصدقائهم فى الصالة لكى يبدءوا التصفيق فيتبعهم باقى المتفرجين .

٣ — لاحظت أثناء اشتراك الفرقة فى مهرجان التليفزيون فى برلين وجود ثلاث لمبات للنور فى مواجهة الجمهور . فإذا أضاء المخرج النور الأول أثناء العرض يصفق الجمهور، وإذا أضاء النور الثانى يضحك الجمهور ، وإذا أضاء الثالث يكف الجمهور عن التصفيق أو الضحك . وهكذا ينتقل كل هذا التصفيق أو الضحك من خلال الميكروفونات والعدسات إلى جمهور التليفزيون فى الحفلات التى تذاع على الهواء .

إلى هذا الحد أصبح التصفيق عادة وروتيناً ومسألة تنظيمية حتى ليصعب التمييز بين التصفيق الصادق والمصطنع أو التصفيق بسبب المجاملة أو بسبب وجود علاقة شخصية بين بعض المتفرجين وفنان معين .

٤ — قد يصفق بعض الناس لفنان ما تعبيراً عن استيائهم ورغبتهم فى إنهاء عرضه . ويذكرنى ذلك بنكتة سمعتها عن المسرح الإنجليزى ، فقد كان الجمهور يقذف أحد

الفنانين بالطماطم تعبيراً عن استيائه فاضطر الفنان إلى الهرب داخل الكواليس . ولكن أحد المتفرجين أخذ يصفق له بشدة وحماس فائق . فلما سئل عن السبب قال إنه ما زال لديه كثير من الطماطم يريد أن يقذفه بها وهو يصفق لكى يشجعه على الظهور مرة أخرى فتتاح له هذه الفرصة .

٥ ــ عندما يعجب الإنسان بعمل ما ، فإن هذا الإعجاب إما أن يكون بسبب المهارة فى الأداء أو بسبب جمال الأداء . ويكاد المتفرج العادى لا يميز بين هذين النوعين رغم أن الفرق بينهما كبير . فالمهارة لا تعنى الجمال ، فالقرد ماهر جداً فى أداء الحركات الصعبة التى يعجز عن أدائها أمهر لاعبى السيرك ، ولكنه ليس جميلا حسب مقاييسنا الجمالية .

وعلى ذلك فإن كانت المهارة واجبة فى السيرك فإن الجمال ضرورى فى الفن :

والجمهور غالباً ما يصفق للمهارة فى الأداء، أما الجمال فإنه يخلق شعوراً بالارتياح والسعادة قد لا يحب المتفرج أن يفسده ويعكره بالتصفيق . وهل يصفق الناس للوحة جميلة معروضة فى المتحف ؟ وهل يصفق الشاب عندما يشاهد فتاة جميلة ؟ لا طبعاً . ولكنه يصفق للاعب الأكروبات عند ما يؤدى حركة صعبة .

٦ ــ هناك شعوب لا تصفق بطبيعتها ، وقد لاحظت ذلك أثناء رحلة الفرقة إلى الشرق الأقصى ، فى مطار رانجون عاصمة بورما ، قابلنا فرقة للفن الشعبى الروسى . وكان المفروض أن تعمل فرقتنا على نفس المسرح الذى عملت عليه هذه الفرقة . وسأل مدير الفرقة الروسى عن مدير الفرقة المصرى ، ولما تعارفنا أسر فى أذنى بهذه الكلمات : « إنهم يحبون الفن جداً ويعجبون به ، ولكنهم لا يصفقون فلا تنزعج من ذلك » ، وتحققت بعد ذلك من صدق ملاحظته ، فشعب بورما لا يصفق تعبيراً عن الإعجاب وإنما يضم كفيه ويقربهما من صدره كأنه يصلى للإله بوذا ، فيكون هذا تعبيراً عن منتهى الإعجاب .

ومن المهم جداً للفنان أن يميز بين التصفيق الصادق وغيره من أنواع التصفيق فلا ينخدع ويظن نفسه رائعاً وهو فى الحقيقة دون ذلك .

والجمهور الواعى فنياً يعبر عن إحساسه بصدق فلا يجامل أو ينقاد لتصفيق غيره ، ويقابل المشاهد الضعيفة بشجاعة فلا يصفق لها إلا بالقدر الذى تستحقه ، وهو يعلم

أنه عندما يصفق فكأنه يعطى صوته فى الانتخابات فلا يعطيه لمن لا يستحق هذا الصوت .

٧ – ويتوقف التصفيق على نوع الجمهور وثقافته الفنية . وقد صادفت الفرقة أنواعاً كثيرة من المتفرجين ، فى حفلات قدمناها لجمهور كله من الدبلوماسيين والوزراء ورؤساء الدول كان التصفيق بحساب وعلى أطراف الأصابع وعند الضرورة القصوى . وفى مناسبات أخرى واجهنا جمهوراً على عكس ذلك فقد كان التصفيق يملأ الصالة فى كل وقت ولأى سبب عند مجرد رفع الستارة أو إسدالها ، وعند ظهور أى شخص على خشبة المسرح ، أو عند ما تؤدى الراقصة حركة أو لفة من شأنها أن يرتفع رداؤها قليلا . مثل هذا الجمهور تنقصه الثقافة الفنية ، ولكنه يتمتع بكل لحظة من لحظات العرض .

وفى كثير من الحفلات واجهنا جمهوراً دقيقاً واعياً ، فكان هذا الجمهور مرشدنا إلى طريق النجاح والإجادة .

هل يمكن لأحد المتفرجين أن يؤثر على جودة العرض ؟

يمكن لأحد المتفرجين أن يفسد جو العرض وأن يخرج الفنانين عن تركيزهم وإبداعهم بكلمة أو تعليق أو ضحكة فى غير وقتها . وأذكر أنه فى باليه « وفاء النيل» عندما كانت فريدة تلقى بنفسها فى النيل وينقذها الفلاحون من الغرق، كنت أذهب إليها وهى ممددة على ضفة النيل فى رداء أسود حزين ، فأساعدها على النهوض ونرقص معاً نهاية القصة . هذا الموقف حساس للغاية والموسيقى خافتة جداً بحيث تسمع أقل همسة على المسرح أو بين المتفرجين . وفجأة رنت فى صالة المتفرجين ضحكة عالية فى هذا السكون العميق أفسدت كل هذا التركيز والانتباه .

وحسبت بعضهم يضحك بسبب عيب أو خطأ فى المسرح أو الملابس أو شىء من هذا القبيل . وعجبت لأن هذا الباليه قد عرض مرات عديدة متوالية ولم يقابل هذا الموقف كل ليلة إلا بمنتهى الهدوء والتأمل . وعلمت بعد ذلك أن الضحكة صدرت من أحد المدعوين حضر العرض متأخراً وانهمك مع زميل له فى حديث مرح ليس له علاقة بالرواية أو بالمسرح كله .

أفسدت هذه الضحكة كل المجهود الذى بذلناه طوال مدة العرض للوصول بالقصة إلى هذا الموقف ، والوصول بالمتفرجين إلى هذه الدرجة من التأمل والاندماج .

على أن هذه حالة فردية قلما تتكرر ، وعموماً فإن الجمهور ينفعل بقدر الصدق فى العمل من بدايته إلى نهايه ، من أول الفكرة فالسيناريو فالإخراج ، ثم العرض والأداء . وقد ثبت قطعاً أنه لا يمكن خداع الجمهور ، ولو أجبرنا بعض المشاهدين على حضور عرض معين فلا يمكن أن نجبرهم على الإعجاب بهذا العرض ، إلا إذا كان أصلا يستحق الإعجاب .

وهكذا يترقب الفنانون كل ليلة جمهورهم تماماً كما يترقب الجمهور الفنانين ، ويعقد كلا الطرفين آمالا على الطرف الآخر ويتوقف عليهما معاً نجاح العرض أو فشله .

الراقص

أين تعلمت الرقص ؟

منذ أكثر من عشر سنوات فكر المسئولون فى وزارة الثقافة والإرشاد القومى فى تكوين فرقة للفنون الشعبية ، وفى محاولة للعثور على الفنان الذى يتولى الرقص والتدريب وتصميم الرقصات ، اتصل بى أحد المسئولين وألقى على بعض الأسئلة ليتكشف مدى مواهبى الفنية . وكان السيد المسئول متأثراً إلى حد بعيد بالباليه والأوبرا وغيرهما من الفنون التقليدية ، وكان أول سؤال ألقاه على هو :

قوللى بقى يا محمود ، اتعلمت الرقص فين ؟ وكنت فى هذا الوقت قد تخرجت تواً فى كلية التجارة . وكان الرقص بالنسبة لى هواية أكثر منه احترافاً ، وكنت صغير السن قليل الخبرة كما كنت حسن النية ، فلم ألحظ ما يحويه هذا السؤال من قصد لإحراجى ، إذ لا يخفى على السائل أنه لم توجد فى الجمهورية العربية فى هذا الوقت طريقة نظامية لتعليم فن الرقص . فأجبته بصراحة ودون تردد قائلا : أنا اتعلمت الرقص من مصادر عديدة ، أولها أخويا على رضا ، فقال فى تهكم لاذع : آه يعنى بقى شوية رومبا وسامبا . فقلت له : كمان اتعلمت كثير من أفلام السينما الاستعراضية . فقال : آه يعنى من « فريد استير وجين كيلى » لا أنا قصدى الرقص الحقيقى . فقلت له : ده أنا دخلت كثير من معاهد رقص الباليه فى القاهرة . فرد على قائلا : على فكرة لما جاء الفنان العالمى « موسييف » مدير فرقة الرقص الروسية وزار المعاهد دى قال إن كلها بيعلم الرقص غلط ، ومستواها ضعيف جداً ، فأجبته : ده أنا اشتغلت كمان مع فرقة الرقص الأرجنتينى « آلاريا » وسافرت معاها إلى روما وباريس ومن شغلى مع الفرقة دى تعلمت الكثير . فأجابنى بعد تفكير : فرقة آلاريا . . . فرقة آلاريا . . . آه قصدك فرقة آلاريا اللى كانت بترقص

هنا فى الأوبرج . . . لا يا شيخ دى فرقة كباريهات ، مش ده هو الرقص اللى أقصده .

فقلت له وقد نفد صبرى : لما كنت فى باريس دخلت معهد لرقص الباليه اسمه « ستوديو فاكير » . فقال : كام سنه ؟ قلت له ست أشهر بس . فقال : لا ، لا يا شيخ ست أشهر إيه ، ده فى أوربا أو فى روسيا يقعد الراقص يتعلم تسع سنين على الأقل قبل ما يتقدم للرقص فى أى فرقة ، اسمع يا عم محمود احنا عاوزينك تجمع لنا تلاتين شاب زيك ، واحنا نجيب لكم أستاذ كبير من الخارج يمسك لكم العصاية ويعلمكم الرقص على أصوله .

وانصرف السيد المسئول وتركنى فى حالة يرثى لها ، ولم أنم بعد ذلك ليالى طويلة ، بسبب هذه المقابلة ، فقد كنت أظن أننى راقص ممتاز ، وأننى تعلمت الكثير واكتسبت خبرة كافية تؤهلنى لتكوين فرقة للرقص الشعبى .

وكنت قد تركت عملى بفرقة آلاريا فى باريس ، وحضرت خصيصاً إلى القاهرة لتكوين هذه الفرقة . والآن بعد أن ثبط همتى السيد المذكور لم أر بداً من أن أتقدم للعمل بشركة شل موظفاً للحسابات ،إذ أن هذه المهنة هى التى أستطيع أن أقول إننى تعلمتها فى جامعة القاهرة وحصلت منها على شهادة البكالوريوس فى التجارة .

وربما كانت هذه المحادثة ، من أسباب تأخير إنشاء وظهور فرقة رضا حتى عام ١٩٥٩ . والآن بعد أن مضى أكثر من ست سنوات على تكوين الفرقة وعلى نجاحها فى داخل الجمهورية وخارجها أعود وأفكر فى هذه المقابلة التى تمت مع هذه الشخصية الكبيرة المسئولة فى الوزارة وأحمد الله أنى لم آخذ برأيه وأنتظر الأستاذ الكبير الذى وعدنى باستحضاره من الخارج ، وفى يده العصا ليعلمنا الرقص الشعبى المصرى . كما أحمد الله أنى لم أتعلم الرقص على أصوله فى مدرسة باليه لمدة ثمانى أو تسع سنوات ، لأنى كنت قطعاً اتجهت إلى شىء آخر غير الرقص الشعبى وغير فرقة رضا ،إذ أننى أعلم الآن أنه من العسير جداً بعد التخصص فى رقص الباليه الكلاسيكى تسع سنوات التحول إلى الرقص الشعبى الذى يختلف اختلافاً كلياً عن رقص الباليه هذا . وأحمد الله أنه لم يكن فى استطاعتى تعلم الرقص تعلماً منتظماً كما فى أوربا وفى روسيا ، إذ أن ذلك كان لا بد جاعلا منى واحداً من مئات الألوف الذين تعلموا الرقص بهذا الأسلوب وضعت فى وسط هذا الزحام الهائل .

ولما كان تعلم الرقص مهمة شاقة على فى هذا الوقت لعدم توفر وسائل ذلك، فقد بذلت جهوداً مضاعفة لأعرف أسراره وخباياه بالبحث والتحرى والتدريب التلقائى . وفى هذه الأثناء تكشف لى أننا فى مسيس الحاجة إلى الرقص الشعبى فاتجهت بكليتى إليه ، فإذا سئلت الآن نفس السؤال : أين تعلمت الرقص ؟ فسأجيب أن الرقص كما تقدمه فرقة رضا لم أتعلمه وإنما ابتكرته ، وأن أستاذى لم يكن فى يده عصا وإنما أستاذى كان الرغبة الملحة والصبر والإصرار والمثابرة وكانت مادتى كنوز الفن الشعبى التى تملأ أرجاء الجمهورية العربية المتحدة .

كيف يتم اختيار الراقصين ؟

فى بداية تكوين الفرقة ، لم نضع شروطاً ما لالتحاق الراقصين بها ، كما أنه لم تكن معرفة الرقص ضرورية . وهذا طبيعى بالنسبة لظروف الفرقة حينئذ وحالة الرقص نفسه ، وسمعته فى البلاد فى ذاك الوقت . ولو فرض أننا وضعنا شروطاً معينة يلزم توافرها فى المتقدم للالتحاق بالفرقة ، فأين هو الراقص وأين هى الراقصة التى يمكن أن تستوفى هذه الشروط ؟

وهكذا كان لا بد لنا أن نبدأ من نقطة الصفر ، وكان الشرط الوحيد لقبول الراقص أو الراقصة هو الرغبة الصادقة فى الانضمام إلى الفرقة ، ومع هذا فقد كان هذا الشرط أيضاً عقبة كبيرة لأن أعضاء الفرقة أنفسهم كانوا يخجلون من أداء بعض الحركات الراقصة أثناء تدريبهم عليها ، كما كانوا يخجلون من ارتداء بعض ملابس العرض . وفى أثناء عروضنا الأولى على مسرح سينما متروبول ، علمت راقصة بالفرقة أن قريباً لها موجود بين المتفرجين وكان الجلباب المخصص لها فى رقصة « خمس فدادين » شفافاً إلى حد ما . فأسرعت وارتدت تحته بنطلوناً قصيراً « شورت » من البنطلونات المستعملة فى رياضة التنس ، وكان البنطلون طويلا يصل من أعلى الوسط إلى الركبتين ، وذلك لكى تبدو أكثر حشمة ، وفوجئنا بها على المسرح بهذا الشكل وأثار منظرها ضحك الجميع .

والوضع يختلف الآن إذ يشترط فى المتقدم أن يكون ملماً بالرياضة ويزاولها كما أصبحنا نجرى اختبارات للياقة والاستعداد الفنى واتضح لنا الآن أن كل هذه الصفات لا تجدى دون المواظبة والجدية ، لهذا يشترط الآن قضاء فترة طويلة يوضع فيها المتقدم تحت الاختبار

تصل فى بعض الأحيان إلى ستة أشهر لمعرفة مدى استعداده على المواظبة واحترام مواعيد ونظم الفرقة . . إلخ ، وما هذا أيضاً بالوضع المثالى ، فنى رأيى أن الشرط الأول لقبول الراقص هو التخرج من معهد متخصص فى الرقص الشعبى ، حيث يتعلم الرقص والفنون المكملة له والمواظبة ونظام العمل فى أثناء التدريب وعلى المسرح .

وأهم من هذا كله أن يكون على درجة لا بأس بها من الثقافة والإلمام ببعض اللغات الأجنبية .

ما هو نظام تدريب الراقصين ؟

يلزم الراقص تدريب متواصل، إذ أن أداءه يعتمد على لياقته البدنية . ومع أنه قد يشترك فى العرض على المسرح فى فترات متباعدة إلا أن تدريبه يجب أن يكون مستمراً ، كما هو الحال بالنسبة للرياضى لاعب الكرة أو السباح أو الملاكم الذى يشترك فى المباريات مرة كل شهر ، ولكنه يداوم على تدريب يومى منظم عنيف . وجسد الراقص فى الواقع هو رأسماله ، ولا بد له من أن يتخذ كل الإجراءات والاحتياطات الكافية للمحافظة على لياقته وكفايته ، وحدث فى مدينة الإسكندرية عند ما كنا نقدم موسماً مسرحياً أن لاحظت كثرة المرضى بين أعضاء الفرقة ، فوضعت إعلاناً فى لوحة الإعلانات موجهاً إلى أعضاء الفرقة كتبت عليه بالخط العريض : « ممنوع المرض » وكان طبيعياً أن يكون هذا الإعلان مثار دهشة جميع أفراد الفرقة وموضع نقد شديد . فاجتمعت بهم لتوضيح معنى هذه التعليمات. سأل أحدهم : كيف يمكن أن تمنع المرض ؟ فالمرض من عند الله لا نستطيع التحكم فيه . فأجبته : إن تسعة وتسعين فى المائة من المرض ، المرضى مسئولون عنه شخصياً ، ويمكنهم تلافيه . فقال آخر محتجاً : وكيف هذا ؟ هل يحب أى شخص فى الدنيا أن يمرض ؟ فسألته : كيف قضى يومه ، فقال : قضيته على شاطئ البحر ولم أتحرك من هناك من العاشرة صباحاً حتى الرابعة بعد الظهر . فقلت له : فى الشمس طبعاً . . . فقال : نعم . إذن فقد عرضت نفسك للشمس المحرقة لمدة ست ساعات وأصبت بضربة شمس ، والآن تشعر بصداع شديد وحالتك الصحية لا تسمح لك بالعمل . فقال : آخر : أنا لم أذهب إلى البلاج ، ولكنى مصاب ببرد شديد . فسألته كيف ينام فى حجرته فعلمت أنه يخلع ملابسه ويفتح الشبابيك والأبواب ، فقلت له : إنك تحافظ على نفسك طول اليوم وفى الليل تعرض نفسك لتيارات الهواء والرطوبة فتمرض طبعاً ولا تستطيع العمل على المسرح .

وقلت لهم : أنا لا أشك فى أن كلاً منكم مريض ، ولكن أؤكد أنكم مسئولون عن هذا المرض . فقال أحد الراقصين : على ذلك لا يمكننا أن نتمتع بأى شىء فى البلاج شمس محرقة وبالليل برد وتيارات هواء وفى السينما تكييف هواء فما العمل إذن ؟ فقلت له : يمكنك أن تتمتع بهذه الأشياء ، ولكن بحكمة وبحساب، وعليك أن تتذكر دائماً أنه يجب أن تعطى العمل والأداء على المسرح الأهمية الأولى، ولتتخيل نفسك مثلا بطلا من أبطال العالم فى الملاكمة ، مثل محمد على كلاى، وأنك ستشترك غداً فى المباراة العالمية، فهل يصح أن تهمل فى نفسك وتعرضها للإصابة ثم تعتذر عن الاشتراك فى المباراة لأنك أصبت ببرد أو زكام أو ضربة شمس؟ أظن أن هذا غير معقول . هذه هى حياة الراقص وأهم ما فيها « ممنوع المرض » .

وبعد الكلام عن لياقة الراقص دعنا نتكلم عن تدريبه اليومى الذى يلزم أن يستمر بنظام كالأكل والشرب والنوم ، إذ يجب على راقصة الباليه لكى تصل إلى مكانة ما فى عالم الرقص أن تستيقظ من النوم فتمسك بعمود الفراش لتؤدى نصف ساعة من التدريبات اليومية ، ثم تؤدى التدريب اليومى الكامل فى مقر الفرقة، وبعد ذلك يأتى دور العرض على المسرح لمدة ثلاث ساعات تسبقها تمرينات للتنشيط ، ثم تعود إلى منزلها مجهدة فتمسك عمود فراشها مرة أخرى وتؤدى نصف ساعة من التدريبات قبل أن تنام . وهكذا كل يوم .

والتدريب اليومى فى فرقة للرقص الشعبى ينقسم ثلاثة أقسام :

١ ـ تدريبات التنشيط واللياقة العضلية .

٢ ـ تدريبات على حركات الرقص الشعبى .


٣ ـ تدريبات على الرقصات المصممة لعرضها على المسرح .

ويجب أن تتصف جميع التدريبات بالشعبية فى جميع حركاتها ، أى أن جميع الحركات الشعبية التى يمكن حصرها فى أنحاء الجمهورية يجب أن تدرس وتبوب وتحول إلى تمرينات يؤديها الراقصون كل يوم، فتخدم الراقص عضلياً وجسمانياً وتعطيه القدرة على أداء الرقصات الشعبية ، ثم تخدم الرقص الشعبى نفسه عن طريق البحث والتحليل والتبويب وانتشار هذه الحركات فى هيئة تدريبات يومية .

تضيف معظم الفرق العالمية للرقص الشعبى إلى هذه التدريبات تدريباً يومياً أو عدة مرات

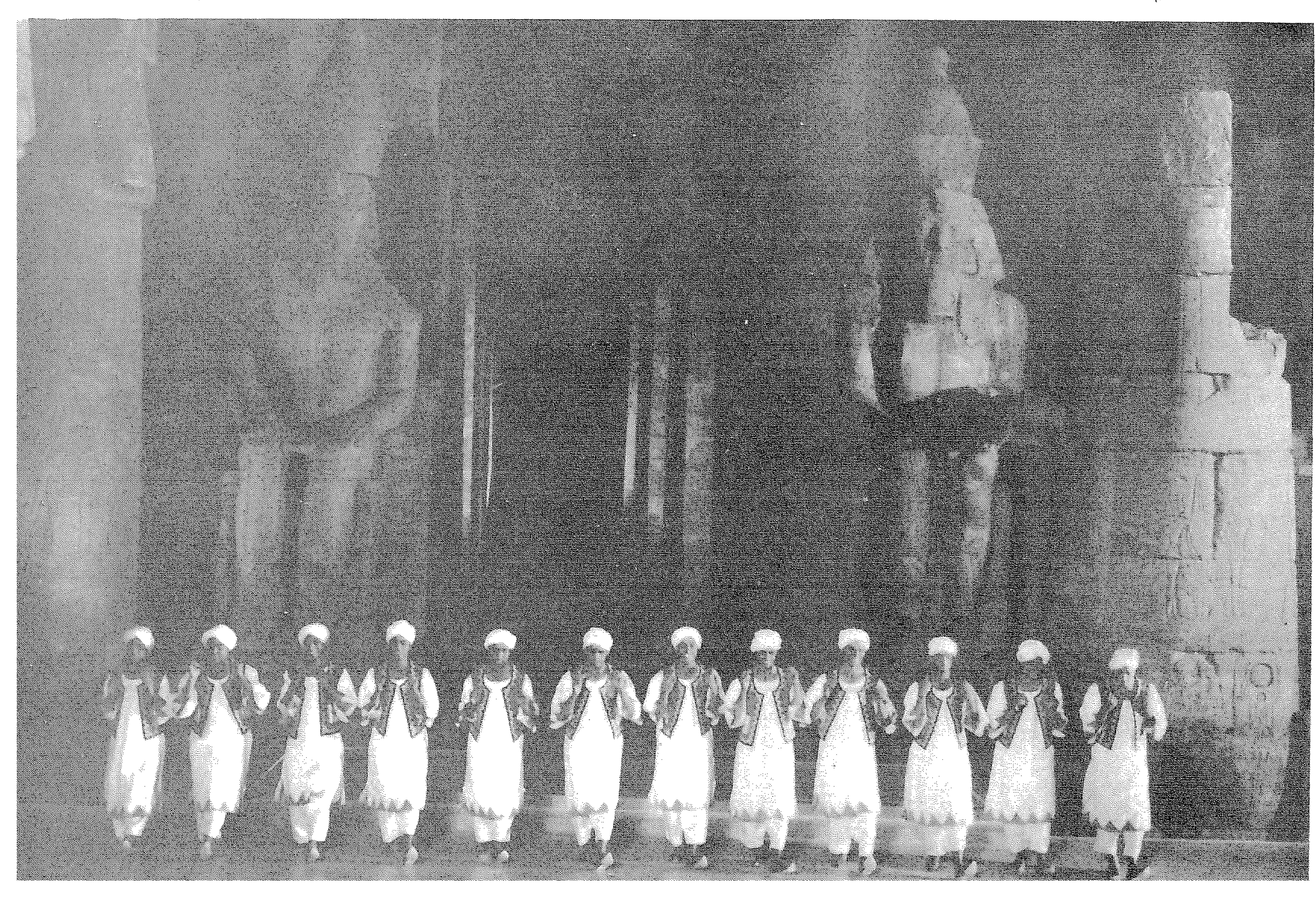
فريدة فهمى فى رقصة بنات بحرى

المجاذيب فى ليلة الحد



رقصة الحريم من باليه رنة الخلخال

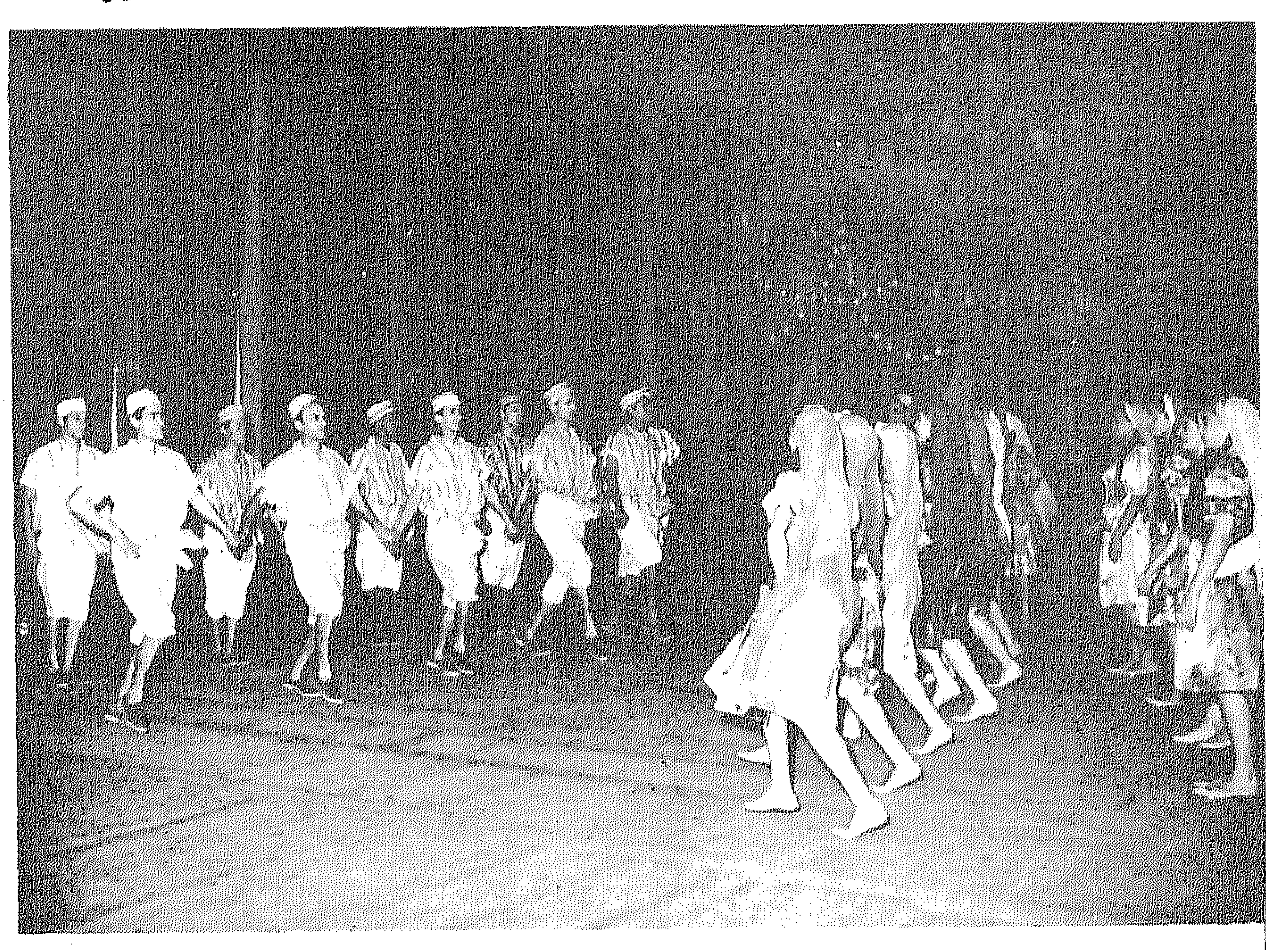
رقصة النوبة داخل معبد الأقصر – من فيلم غرام فى الكرنك




غزل فى الريف

فانوس رمضان



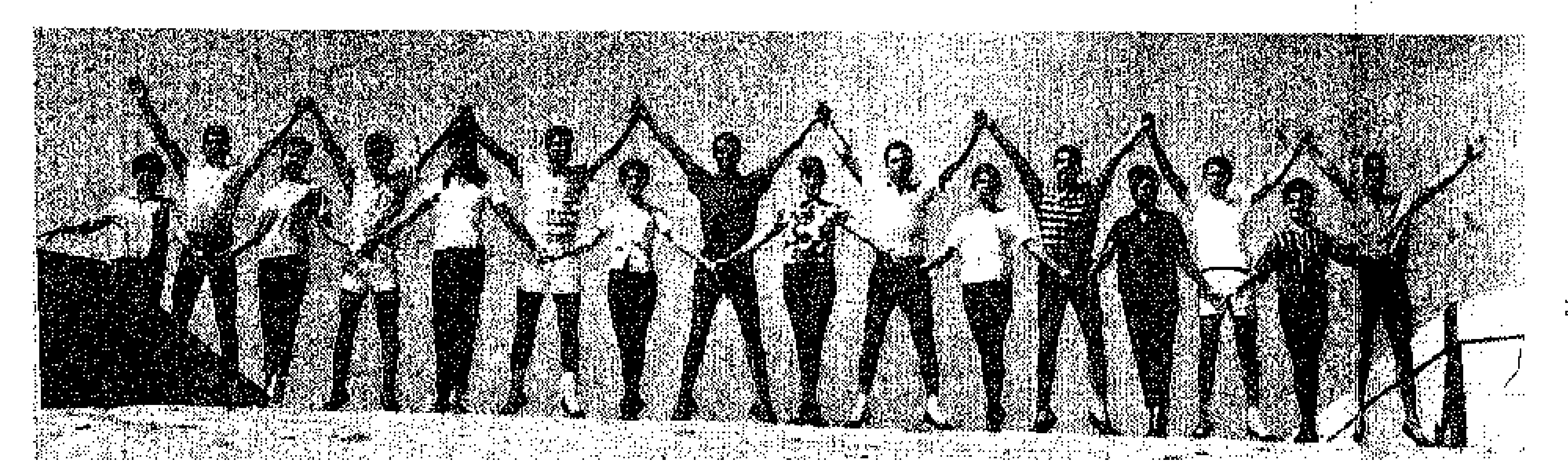




التحطيب فى باليه وفاء النيل

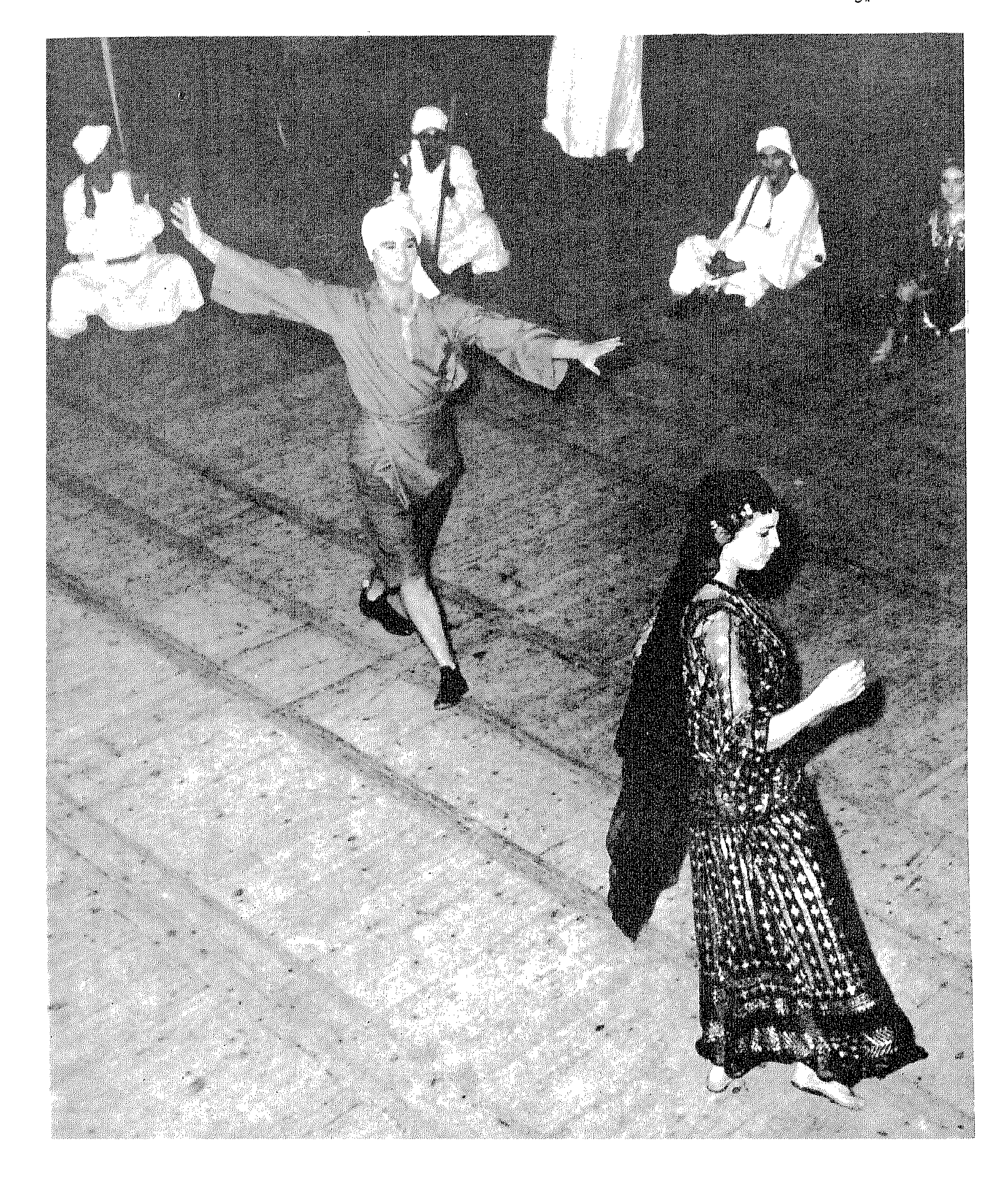


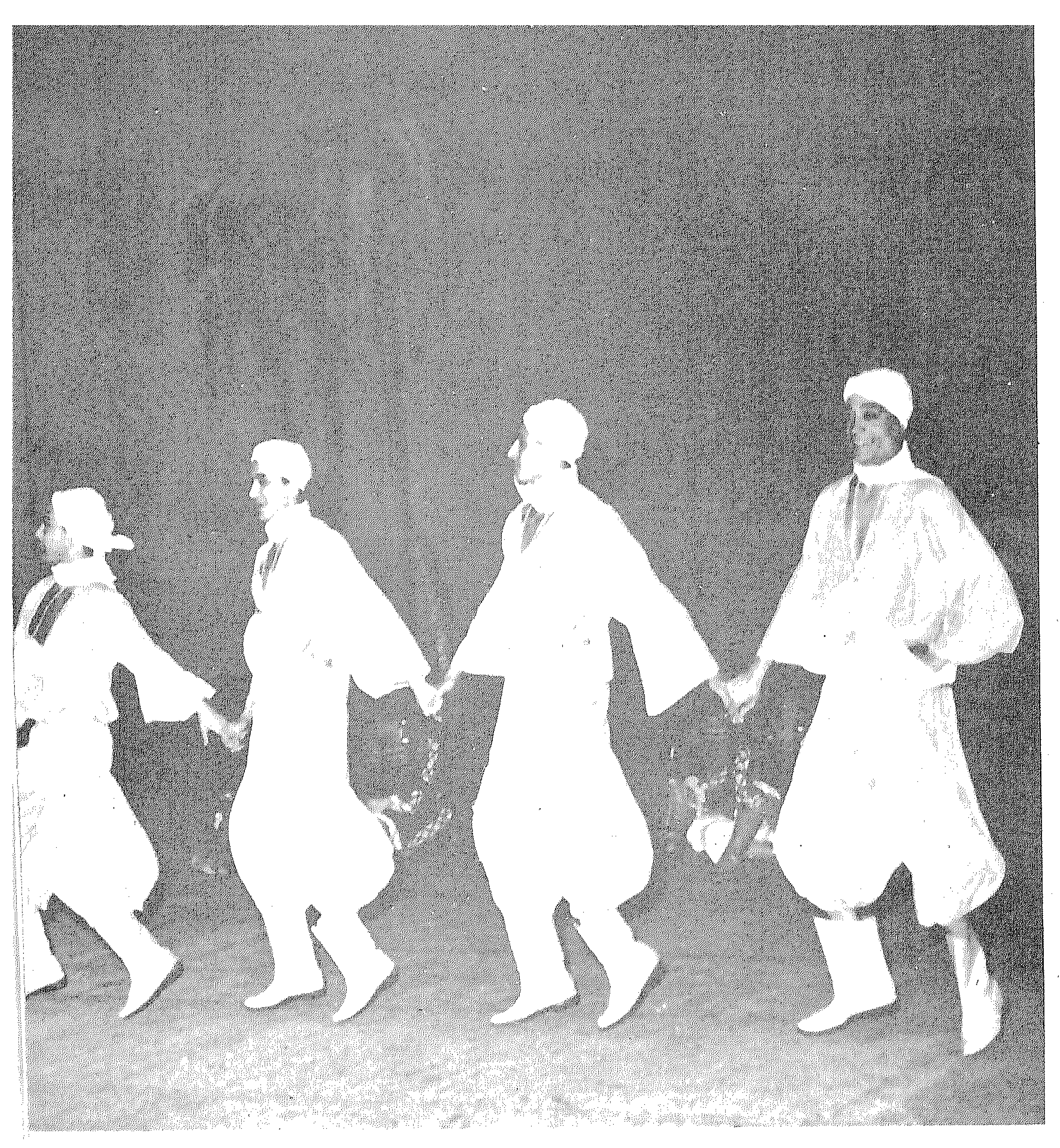
بياع العرقسوس – محمود رضا



تدريبات راقصة فى فيلم إجازة نص السنة

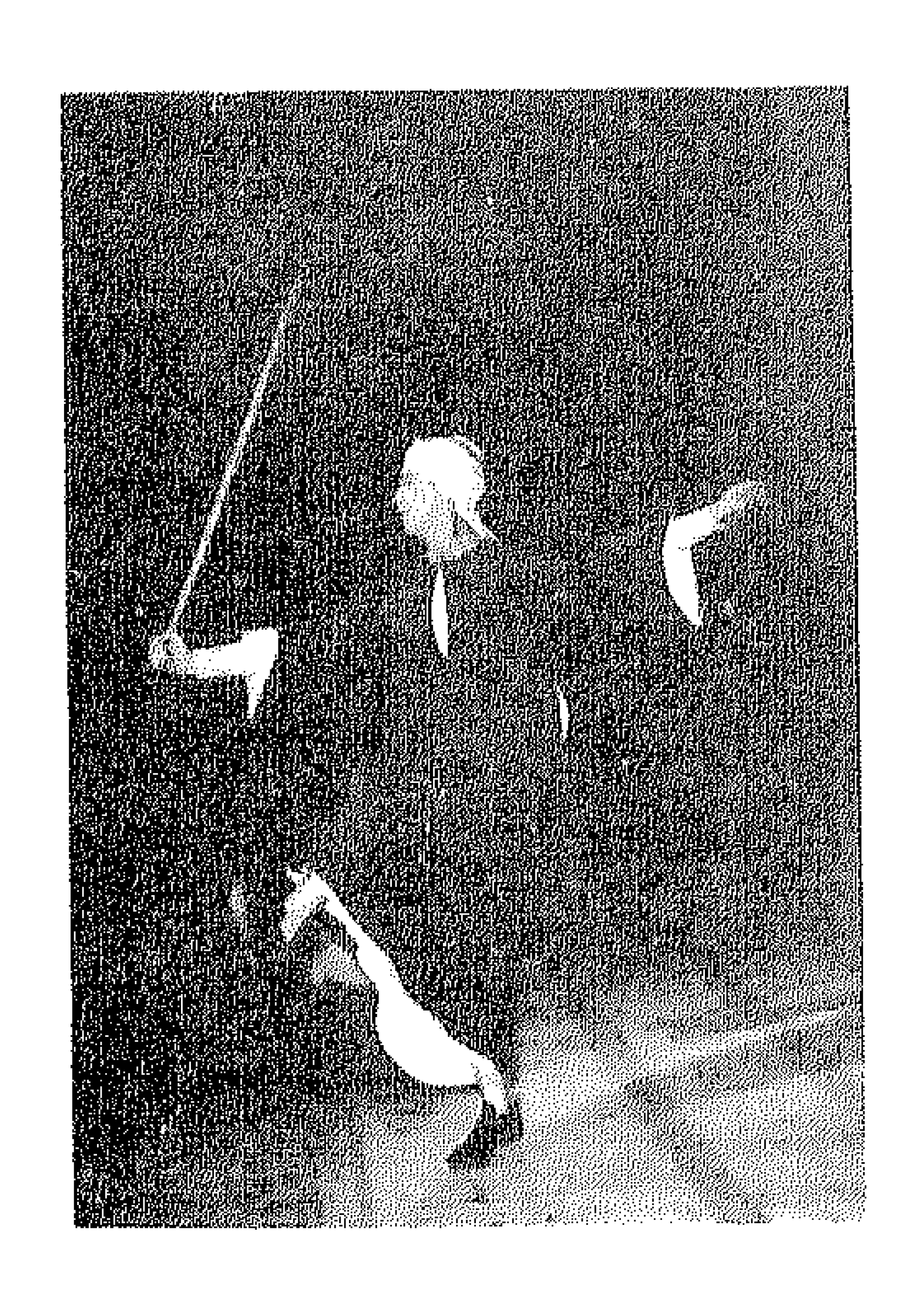
وفاء النيل





من الباليه الشعبى « رنة الخلخال »

مولد الحسين



محمود رضا فى رقصة العصاية



تدريبات الرقص فى فيلم إجازة نص السنة

غزل فى الريف

الكفافة من أسيوط

فى الأسبوع للباليه الكلاسيكى لأنه يضفى على الراقص والراقصة رشاقة وخفة وجمالا . ولما كان الباليه الكلاسيكى لا يتصف بالمحلية ، أى أنه لا يعبر عن طابع شعب معين ، فلا خوف إذن من تعليم الراقصين الشعبيين مبادئ هذا الفن والاستفادة من تأثيره ونظامه الدقيق، على شرط ألا نتعمق فيه أو نعتمد عليه اعتماداً كلياً فيطغى على الأسلوب الشعبى .

ما الرأى فى الاستعانة بالخبراء الأجانب فى تعليم الرقص الشعبى ؟

سؤال ألقاه على المسئولون أخيراً . ولما كانت الوزارة تستعين فعلا بخبراء أجانب لتعليم الرقص الشعبى منذ أكثر من خمس سنوات فقد كان توجيه هذا السؤال متأخراً جداً وغير ذى موضوع ويصبح رأيى فيه لا وزن له .

والواقع أن هذا الموضوع هام جداً ولا يصح أن يؤخذ ببساطة، إذ يختلف الرقص الشعبى من بلد إلى آخر لأنه يتسم بصفات الشعب ومميزاته ويتلون بلون البيئة ويتشكل بها فيصبح قطعة منها . كما يتأثر بالأحوال الجوية من حرارة أو برودة ورطوبة أو جفاف ، كما تؤثر عليه طبيعة الأرض من سهولة أو وعورة ويتأثر أيضاً بهيئة الملابس وبكل ما يميز شعباً معيناً وبيئة معينة . فمثلا برودة الجو أهم ما يؤثر فى الرقص الروسى ويميزه بالحركة السريعة والقفزات العالية، كما أن العقائد الدينية والأساطير من أهم ما يؤثر فى الرقص الهندى ويميزه، فلا يرى راقص هندى يلبس حذاء فى أثناء الرقص لأن ذلك يتنافى مع احترام الدين ، فالرقص فى الهند نوع من العبادة .

والغابات وما تستلزمه الحياة فيها من كفاح من أهم ما يميز رقصات الشعوب الأفريقية، فيظهر ذلك واضحاً فى قفزات وصيحات وطبول رقصات الحرب وهكذا .

ونستطيع على هذا القياس أن نتخيل الفروق الهائلة بين أنواع الرقص فى مختلف البلاد كالرقص الهندى أو الإسبانى أو الروسى أو البلقانى وغيرها .

اهتمت بلاد كثيرة من التى تعنى بترقية الفنون بتطوير فنون الرقص الشعبى وأخضعتها لقواعد ومناهج تعليمية ، وأصبح الاختلاف بذلك يتعدى أداء الرقصات إلى وسائل تعليمها . فالراقصون فى الهند مثلا يقضون يومياً ساعات طويلة فى تدريب حدقة العين لكى تؤدى

حركات دائرية أو لتدريب أصابع اليدين لكى تحكى قصة كاملة . أما الراقص الأسبانى فيقضى حياته فى تعلم الإيقاع الذى يؤديه بكعب حذائه العالى . لذلك يصبح من الواضح أن استعانة الهند مثلا بخبير فى الرقص الأسبانى لا يجدى بل يضر ضرراً كبيراً .

ويؤثر التدريب اليومى على أداء الراقص وهيئته وأسلوبه تأثيراً بالغاً . فإذا كان المدرب خبيراً أجنبياً فإن أسلوبه يتغلغل رويداً رويداً فى أعماق الراقص ، ويظهر هذا بعد ذلك فى كل حركة يؤديها وفى كل التفاتة وفى كل تعبير له .

والخبير أو المدرب الأجنبى لن يقوم بالطبع بالتدريب اليومى إلا على النمط الذى يعرفه والمنهاج التعليمى الذى اتبعه فى بلده سنين طويلة . هذا المنهاج والأسلوب الذى تكون من خلاصة الرقصات الشعبية فى هذه البلاد . ولن يستطيع الراقص بعدئذ أن يتخلص من هذا الأسلوب أو النمط طول العمر ، فيؤدى رقصاته متشبهاً بالراقص الهندى أو الأسبانى أو الروسى ما دام قد تدرب بواحد من هذه الأساليب ، ولن يخفى هذا مجرد ارتدائه ملابس الرقص المصرية .

دعنا نتخيل رقصة فرعونية تؤدى بالأسلوب الهندى ، أو رقصة صعيدية تؤدى بالأسلوب الإسبانى . ولنتصور أيضاً أن كل محافظة من محافظات الجمهورية أرادت أن تنشئ فرقة للرقص الشعبى كما يحدث الآن ، واستعانت كل منها بخبير أجنبى فلا بد إذن أن نجد فرقة محافظة البحيرة يرقص فيها الفلاحون على الطريقة الروسية ، وأسيوط ترقص رقصاً صعيدياً بأسلوب هندى ، والإسكندرية ترقص الإسكندرانى على النمط الرومانى وهكذا .

والواقع أنه يلزم الاستعانة بالخبراء الأجانب فى مجالات عالمية خاصة مثل إنشاء المصانع والذرة وغير ذلك ، فالعلم واحد فى كل البلاد ، ولكن الفنون ومنها الرقص الشعبى تختلف . فإذا أردنا أن نستفيد من خبرات الدول المتقدمة فى الفن فعلينا أن نوفد بعض الفنانين الشبان إلى الخارج ليدرسوا عملياً نظاميات هذا الفن وطرق تطويره ومسرحته ، وكيفية الاستفادة من إمكانيات المسرح مثل المناظر والإضاءة وغير ذلك من المسائل التى تكون الإطار الخارجى ، وذلك بعد أن يكونوا قد تأصلوا فعلا وتعمقوا فى معرفة فنون بلادهم مهما كانت بدائية .

وعلى كل حال فهذه هى القضية ، ووجهات النظر فيها تختلف ، ولكنى لا أحب أن

تمحى شخصيتنا المصرية بالتدريج ، ودون أن نحس ، وتحل محلها شخصية أخرى أياً كانت من خلال فننا ، خصوصاً وأننا ما زلنا على أبواب هذا الفن ، وقريباً جداً سوف نجد فرقاً للفنون الشعبية فى جميع المحافظات ، فبدلا من أن تنشأ وتترعرع مصرية صميمة نفاجأ بجنسيات مختلفة تختفى وراءها .

كيف يستعد الراقص للأداء أمام الجمهور ؟

تشترط جميع الفرق على الراقصين التواجد بالمسرح قبل العرض بمدة ساعتين على الأقل . وغالباً ما يتضايق الفنانون من هذا النظام لذلك يلزم أن يوضح لهم الداعى لهذا النظام .

١ – التدريب قبيل الأداء :

الرقص فن يحتاج إلى التدريب المتواصل ، مثل عزف الموسيقى ورياضة الكرة أو الجمباز . ويلزم الراقص المداومة على صقل وتهذيب حركاته كما يحتاج إلى تدريب عضلى مستمر . ومن الضرورى أن تظهر الحركات الراقصة التى يؤديها الراقص على المسرح بسيطة سلسة إلى أقصى الحدود مهما كان أداؤها صعباً أو عسيراً ، إذ لا يصح أبداً أن يكون الجهد الذى يبذله الراقص على المسرح واضحاً للمشاهدين فيفسد جمال الرقصة ويقلل من اندماجهم ، ولا يمكن أن يتيسر هذا الأداء السهل السلس إلا بالتدريب المتواصل . والراقص الذكى الناجح يستغل فترة ما قبل العرض هذه فى التدريب على الرقصات التى يؤديها ويشترك فيها .

وبهذه المناسبة أجاب عازف عالمى للكمان عند ما سئل عن سر نجاحه وشهرته : إن الموهبة تتدخل بمقدار واحد فى المائة فقط ، وإنما حقيقة السبب فى نجاحه ترجع إلى التدريب المتواصل . كما قال إنه عندما يفوته يوم دون تدريب يحس شيئاً من الضعف فى عزفه قد لا يلاحظه الجمهور ، فإن فاته يومان متتاليان يحس بعض زملائه من الفنانين بهذا الضعف وقد لا يحسه الجمهور أيضاً ، أما إن فاته ثلاثة أيام دون تدريب فإنه يفضل ألا يعزف فى الحفلة بالمرة لأن الجمهور فى هذه المرة لا بد أن يحس بهذا الضعف أو التردد فى الأداء .

٢ ــ الاستعداد للأداء :

يلزم الراقص أو الراقصة فترة من الاستعداد قبل العرض تقضيها فى تشكيل هيئتها (عمل الماكياج) ومراجعة ملابسها وملحقاتها (الأكسسوار) وترتيبها والتأكد من تكاملها حتى لا تفاجأ أثناء العرض بنقص بعضها .

ومن المألوف فى فرق الباليه العالمية أن ترى الراقصة تقوم بإصلاح حذاء الرقص أو بعض ملابسها باعتبار ذلك جزءاً من عملها . ونبين هنا أن المقصود من كلمة ملابس هو ملابس التدريب وليس ملابس العرض ، لأنه لا يصح أبداً أن يقوم أى راقص بإصلاح أو تعديل ملابس الأداء الاستعراضى بنفسه لأن ذلك من واجبات المختصين . وأذكر بهذه المناسبة أن راقصاً بفرقتنا كان أثناء العرض يسأل عن مقص، ولما سئل عن السبب قال إنه ينوى قص الطاقية الفلاحى « لبدة » كما فعل باقى زملائه . وعند ما استوضحنا الأمر اتضح أن جميع المشتركين فى الرقصة قد قصوا الطواقى لكى تتمشى مع « الموضة » وتظهر خصلات شعرهم من الأمام. وكان ذلك سبباً فى توقيع العقوبة عليهم ومن بينهم الراقص الذى كان يسأل عن المقص .

٣ ــ التركيز الذهنى :

تلى فترة التدريب والإعداد فترة من التركيز يجب أن يستغرق فيها أعضاء الفرقة، لأنه يندر أن يخلو ذهن إنسان من التفكير فى مشكلة أو أخرى فى حياته الخاصة . ومهما كانت هذه المشاكل الخاصة فلا يصح مطلقاً أن تتسرب مع الفنان إلى خشبة المسرح فتنعكس على أدائه وبالتالى يشعر بها الجمهور الذى حضر ليستمتع بفن غير مشوب. لهذا كان من واجب الراقص أن يجرد نفسه من جميع المشاكل الشخصية قبل بدء العرض، ويتفرغ للأداء الفنى الخالص . ويستدعى ذلك أن يتواجد بالمسرح قبل العرض بمدة كافية ينشغل خلالها فى أداءات تخلصه من مشاكله الشخصية. وجدير بالذكر أن التعليمات فى الفرق الكبيرة وفى المسارح المنظمة، تقضى بعدم تسليم الفنان أى خطاب أو برقية أو مكالمة تليفونية أثناء العرض وقبله بمدة ساعة ، حتى لا يتلقى أنباء قد تشتت تفكيره. وبهذا لا يحدث مثل ما حدث للفنان على إسماعيل عند ما تلقى مكالمة تليفونية بين فصول العرض تحمل إليه

نبأ وفاة والدته ، وهكذا اضطر إلى البقاء فى حالة يرثى لها لتأدية واجبه .

وكما حدث لى مرة أن ناولنى أحدهم قبل العرض بدقائق خطاباً عندما فضضته وجدته إخطاراً من مصلحة الضرائب تطالبنى فيه خطأ بمبالغ طائلة ، فشتت تفكيرى وكاد يعجزنى عن الأداء الفنى السليم الذى أتوخاه دائماً .

٤ ـ إعداد البديل :

قد يتأخر راقص أو راقصة عن ميعاد حضوره إلى المسرح ، حينئذ ينتاب زملاءه والمسئولين القلق ويصبح لزاماً عليهم إعداد بديل يقوم مقامه . وفى هذه الحالة تكون فترة الساعتين السابق ذكرها كافية لإعداد هذا البديل .

كما يلزم أن يتواجد جميع الفنيين والعاملين فى المسرح حتى يتيسر القيام بالتجارب اللازمة للعرض من إضاءة ومناظر وستائر وإصلاح ما عساه أن يكون تالفاً .

الراقص بين الكواليس وخشبة المسرح :

خط رفيع يفصل الكواليس عن خشبة المسرح ، فالراقص عند ما يقف فى الكواليس استعداداً لدخول المسرح ، عليه أن يتابع ما يجرى عليه متابعة دقيقة حتى لا ينشغل عن دخوله المسرح فى اللحظة المعينة له . كما ييسر له ذلك الاندماج فى الدور الذى سيؤديه . وقد ينشغل الراقص بين الكواليس فى حديث يلهيه عن متابعة ما يحدث على المسرح فتفوته فرصة الدخول فى الميعاد ، ولا يكتشف ذلك إلا عند ما يسمع الجزء الخاص به من الموسيقى ، وكان المفروض أن يسمعه وهو على خشبة المسرح يؤدى دوره . وقد يضع الراقص كل ذلك فى اعتباره ويتواجد بالقرب من خشبة المسرح ويتابع ما يجرى عليها ، ولكن قبيل دوره بثوان يوجه إليه أحدهم سؤالا إذا أجاب عليه يفوته الدور أيضاً . ولتبادل الحديث داخل الكواليس أضرار أخرى أهمها تأثر الفنانين على خشبة المسرح بهذا الحديث فيؤثر ذلك على جودة أدائهم ، وما زلت أذكر منظر مطرب كان يغنى على خشبة المسرح وكلما انتهى من مقطع من الأغنية التفت داخل الكواليس ليؤنب بعض زملائه الذين يتكلمون ويشتتون تركيزه فى الأداء . وتكرر ذلك منه مراراً ولاحظه الجمهور .

مواجهة الجمهور :

بخطوة قصيرة واحده ينتقل الراقص من دنيا الكواليس المليئة بالحركة والاستعداد والتدريب وحيث العمال يحملون الديكور وغير ذلك مما يحدث خلف الستار إلى دنيا خشبة المسرح المليئة بالفن والإحساس المرهف .

وفى لحظة يواجه جمهوراً هائلا مكوناً من ألف شخص وألف عقل وألفى عين تراقبه، فكأنه وضع تحت ميكروسكوب هائل ، فيبدو من خلاله للمشاهدين جلياً واضحاً شفاف الروح عاجزاً عن إخفاء أضأل شعور أو إحساس ينتابه ، فتنكشف مدى أمانته فى الأداء . ولا يصح أن يؤثر هذا فى أداء الفنان الأصيل الذى يندمج بطبيعته فى دوره المرسوم ويتجاهل كل ما حوله خلاف ذلك . وقد يستلزم أداؤه أن يتجه بنظره نحو الكواليس ولكنه لا يرى ما فيها واضحاً . وربما يصل إلى سمعه تعليق أو غير ذلك من الجمهور فيمر بإذنه عابراً دون أن يترك فى ذهنه أثراً. وقد يتجه بعينيه نحو جمهور المتفرجين إذا كان دوره يحتم عليه ذلك ولكنه لا يراهم أفراداً فلا يتعرف أو يرى بوضوح صديقاً له أو شخصية كبيرة . وليس صحيحاً أن الفنان أثناء وجوده على خشبة المسرح لا يدرى ما يبدو حوله لشدة اندماجه فى الدور الذى يؤديه، ولكنه يرى ويسمع كل شىء تقريباً إنما لا يسترعى انتباهه إلا ما يلزمه لأداء دوره . والغريب أن نظرة سريعة خاطفة من ركن عين الفنان إلى داخل الكواليس مثلا لا تفوت الجمهور وتخرجه فوراً عن جو العرض دون أن يشعر .

لحظة شرود الذهن :

لا بد أن تمر بالفنان مثل هذه اللحظة . فمهما ركز فكره فى العمل الذى يقوم به ، فقد يشرد ذهنه دون أى سبب ، فيجد نفسه لمدة ثوان لا يدرى أين هو أو ماذا يفعل . ويفيق الفنان من هذا الشرود فيعود إلى وعيه ثانية ويستمر فى أداء دوره كالمعتاد . وطبيعى أن الفنان أثناء هذه اللحظة لا يتوقف عن العرض والأداء بل يقوم به بطريقة تلقائية ذاتية (أوتوماتيكية) نتيجة التدريب المتواصل . والتركيز الذهنى فيما يقوم به الفنان من عرض يجب أن يكون مسلسلا، أى ينتقل أثناء العرض من موقف إلى آخر مثل الشريط السينمائى بحيث لا يتأخر هذا التركيز ثانية أو يسرع فيسبق الحوادث ويتخطى بعضها . هذا التركيز

المنظم هو وحده الكفيل بتلافى هذه اللحظات من الشرود . أما إذا حدث أن جاءت مثل هذه اللحظة ، فالتدريب اليومى المستمر يتدخل ويتولى القيادة خلال هذه الثوانى .

أمانة الأداء :

ظاهرة عجيبة لاحظتها طوال سنين عملى فى الفرقة، وهى ظاهرة التحول التلقائى للحركات والتشكيلات الراقصة بسبب إهمال بعض الراقصين . إذ يتم تصميم الرقصة وتحديد خطواتها وتشكيلاتها وتدريب الراقصين والراقصات عليها . ويمر العرض الأول والثانى والثالث والكل سعيد مطمئن ، ثم نفاجأ بعد أسبوع بوجود حركات راقصة غريبة وتشكيلات دخيلة لم تكن ضمن التصميم الأصلى للرقصة، وطبيعى أن هذه الحركات والتشكيلات تكون مشتقة من الحركات والتشكيلات الأصلية . ويعترينى إحساس أننا لو عرضنا الرقصة مدة شهر دون تصحيح أى أخطاء وشاهدناها بعد ذلك . لوجدنا رقصة أخرى غير الرقصة التى نعرفها من قبل . هذا طبعاً كلام مبالغ فيه ولكنى دائماً أقوله عندما أوجه الراقصين والراقصات إلى ضرورة مراعاة الأمانة فى تأدية الحركات وعدم التغيير فيها أو الإضافة إليها مهما كان هذا التغيير أو الإضافة طفيفاً . فإذا فرضنا مثلا أن مجموعة مكونة من ستة عشر راقصاً وست عشرة راقصة تؤدى رقصة معينة، فإذا سمح كل منهم لنفسه بتغيير واحد طفيف تصبح النتيجة اثنين وثلاثين تغييراً فى الرقصة الواحدة .

وطبيعى أن كل راقص عندما يضيف أو يغير فى الحركة يكون منفرداً فى تفكيره عن الآخرين فتصير الإضافات والتغييرات فى اتجاهات مختلفة مما يترتب عليه إفساد الرقصة. والعجيب أن هذا التغيير يحدث تدريجياً فلا يكاد يشعر به أحد .

لذلك تحتاج الفرقة الراقصة إلى رقابة مستمرة للتأكد من أمانة الأداء . ومن الضرورى تكليف شخص واحد على الأقل بمراقبة العرض يومياً لملاحظة ما قد يوجد به من أخطاء أو تغييرات فينبه إليها الراقصين أولا بأول .

كما أنه يمكن لحل هذه المشكلة عمل جدول مستمر للتدريب على جميع رقصات العرض خلال الأسبوع ، وفى أثناء هذا التدريب يتأكد مصمم الرقص أن كل راقصة أو راقص فى مكانه من التشكيل وأن كل حركة تؤدى كما هو مطلوب .

مستقبل الراقص :

ماذا يفعل الراقص بعد أن يبلغ سنًّا لا تسمح له بمزاولة الرقص ؟ وماذا يفعل لو حدث له ما يمنعه من الاستمرار فى الرقص بعد أن تفرغ له وربط به مستقبله ؟ وهل تفصل الراقصة إذا زاد وزنها لأى سبب بعد أن تمضى فى الفرقة سنوات عديدة ؟ أم تستمر فى الفرقة بلا عمل وتتقاضى مرتبًا ؟ كل هذه الأسئلة وغيرها تلزم الإجابة عليها عند محاولة تقييم الراقصين والراقصات ووضع نظام توظف ثابت لهم ، ومنحهم مرتبات وامتيازات ترتبط بها الدولة . ولإلقاء بعض الضوء على مستقبل الراقص رفعت تقريراً إلى المسئولين يتضمن الآتى :

سن الاعتزال :

لا يمكن تحديد سن اعتزال الراقص أو الراقصة للأداء الفعلى على المسرح لأن ذلك يتوقف على عوامل كثيرة منها الصحة والهيئة واللياقة البدنية وغير ذلك ، فبينما يعتزل بعض الفنانين الرقص فى سن مبكرة نجد أن فنانه مثل : « جالينا أولانوفا » راقصة الباليه المشهورة ترقص الأدوار الأولى فى سن الخمسين ، كما يرقص الفنان « فريد إستير » الراقص الأمريكى المعروف فى الستين من عمره .

ويكتسب الراقص خبرات كثيرة أثناء مزاولته لعمله ، فإذا توليناه بالرعاية والصقل والتهذيب يصبح خير من يتولى الأعمال الآتية :

١ — تدريب الراقصين :

تحتاج الفرق الراقصة إلى عدد كبير من المدربين ، والراقص الذى نشأ فى فرقة معينة وتدرب فيها وعرف طرقها وأساليبها ، يصير مدربًا مثاليًّا بها بعد أن يعتزل الرقص ، وعلينا أن نهيئه ونعده حالما نكتشف فيه الميول والصفات التى تؤهله لهذا العمل .

٢ – معيد الرقصات :

يملك بعض الراقصين موهبة خاصة في تذكر الحركات والتصميمات الراقصة لجميع الرقصات، حتى ولو مر عليها وقت طويل لم تقدم فيه على المسرح . ولمثل هؤلاء الفنانين فائدة عظيمة فى المحافظة على برامج الفرقة من الضياع . والراقص الذى يتمتع بهذه الموهبة ينتظره عمل مهم جداً بالفرقة ، ألا وهو تدريب أعضاء الفرقة على هذه الرقصات وإحيائها .

٣ – مصمم الرقص :

من المسلم به أن مصمم الرقص يجب أن يكون راقصاً ممتازاً وأن يكون ملماً بكل أصول الرقص وفنونه . على أنه ليس من الضرورى أن يصبح كل راقص ممتاز مصمماً للرقص. لأن ذلك يحتاج، بالإضافة إلى إتقان الرقص، إلى موهبة خاصة . وعندما نكتشف فى الراقص أو الراقصة هذه الموهبة وجب علينا أن نمده بالمعلومات ونتيح له التجارب التى تؤهله لهذا العمل .

٤ – إدارة المسرح الاستعراضى :

إذا دربنا الراقص على إدارة المسرح الاستعراضى يصبح خير من يقوم بهذا العمل لخبرته ومعرفته دقائق هذا الفن واحتياجاته .

٥ – أعمال أخرى :

هناك أيضاً عشرات الأعمال الفنية والإدارية الأخرى التى يمكن أن يؤديها الراقص إن لم تكن له بعض الميول للأعمال السابقة، إذ يمكنه أن يتولى سكرتارية الفرقة وحفظ الملابس وتنظيم المسارح . والحفلات والرحلات وغير ذلك .

ومن حسن الحظ أننا ما زلنا فى بداية الطريق، فإن كان لدينا الآن ثلاث أو أربع فرق للفنون الاستعراضية والشعبية فى القريب العاجل يكون لدينا مئات الفرق . سنجد فرقة لكل محافظة ولكل مدينة . وسوف نكون فرقاً بالمدارس والنوادى والمراكز الثقافية . ونذكر بهذه

المناسبة أن بعض البلاد المتقدمة فى هذا الفن تملك آلاف الفرق وتجرى لها المسابقات والمهرجانات . يفتح كل هذا للراقص والراقصة آفاقاً بعيدة ومستقبلا مضموناً ، وخاصة بعد أن تغيرت نظرتنا إلى هذا الفن الذى أخذ مركزه اللائق بين سائر الفنون . وما زلت أذكر محافظ مدينة « تبليس » فى الاتحاد السوفيتى الذى كان يفخر بأنه كان راقصاً قبل أن يكون محافظاً .

وما زلت أذكر كلمات الشاعر الهندى « طاغور » التى علقتها الحكومة فوق قبره فى مدينة « كلكتا » والتى يقول فيها : لا يكفى للدولة أن تنظر بعين الرضا إلى الفنان ، بل يجب أن يأخذ مكانه اللائق فى المجتمع . ولا أنسى أيضاً أن الهند أنشأت فى مدينة « كلكتا » أيضاً جامعة للرقص تماماً مثل أى جامعة أخرى .

ويشبه مستقبل الراقص إلى حد كبير مستقبل الطيار . ويخضع الطيار لشروط كثيرة لكى يستمر فى أداء مهمته منها السن والصحة واللياقة وسلامة النظر ، فإذا انتفت هذه الشروط أو بعضها فإن مئات من المناصب الأخرى تنتظره ولا يمكن أن يتولاها إلا طيار سابق يلم بدقائق المهنة وأسرارها .

التدريبات النهائية وحفل الافتتاح

عندما تتكامل جميع عناصر العرض من رقص وموسيقى وملابس ومناظر ، يلزم أن تتم التدريبات النهائية على نفس المسرح الذى تعرض عليه الفرقة وذلك لكى يتعود الراقصون العمل على خشبة المسرح ويحسون أبعادها . ويتوقف عدد هذه التدريبات على نوع العرض وظروفه . وكذلك تتوقف مواعيدها على تيسر إخلاء المسرح الذى قد يكون تحت تصرف فرقة أخرى . فى هذه الحالة يصح أن تجرى التدريبات النهائية على المسرح فى مواعيد صباحية لا تتعارض مع عمل هذه الفرق .

ويجوز فى بعض الأحيان أن يكون التدريب بعد منتصف الليل . ولكن من المفيد جداً أن تجرى التدريبات النهائية الكاملة فى نفس مواعيد العمل على المسرح وبكامل الاشتراطات والإمكانيات والظروف المتاحة للفرقة عند عرضها الأول . وتجرى هذه التدريبات عادة على النظام التالى :

تدريبات راقصة فقط :

تجرى تدريبات الرقص على خشبة المسرح بمصاحبة البيانو والإيقاع . ولا يلزم وجود الأوركسترا أو عمل تجربة الملابس فى هذه التدريبات ، وإنما تؤخذ فى الاعتبار أمكنة المناظر . والغرض من هذا التدريب هو تجميع عناصر الرقص وربطها على خشبة المسرح ، وكذلك معرفة مقاسات وأبعاد المسرح مما يتحدد تبعه تنظيم الحركات والتشكيلات .

صادفتنا فى أثناء رحلات الفرقة للعمل فى أنحاء العالم مسارح مختلفة المساحات والأشكال والإمكانيات ، منها المربع والمستطيل والمستدير والصغير والكبير . بعضها دون

ستارة أمامية والبعض الآخر دون كواليس . وكنا فى معظم هذه الحالات نضطر إلى إجراء تعديلات سريعة على الرقصات لكى تتناسب مع المسرح .

فى برلين الغربية مثلا قدمت الفرقة عروضها فى قاعة البرلمان وهى من أشهر قاعات ألمانيا، مجهزة بأحدث أجهزة الصوت والإضاءة، والصالة معدة لاستقبال عدد هائل من المتفرجين ، إلا أن المسرح ليس به ستار أمامى لإسداله فى بداية ونهاية كل رقصة . ولما كانت معظم رقصات الفرقة مصممة على أساس استعمال ستارة أمامية، فقد أجرينا التعديلات اللازمة للرقصات خلال ساعة واحدة قبل العرض . وفى « زغرب » بيوغوسلافيا قدمت الفرقة عروضها فى حديقة رتبت فيها المقاعد للمتفرجين ، أما خشبة المسرح فلا ستار فيها ولا كواليس .

وفى « كوبر » بيوغوسلافيا أيضًا عملنا فى ميدان رصت فيه آلاف المقاعد، أما معظم المتفرجين فكانوا وقوفًا أو شاهدوا العرض من شبابيك المنازل . وفى موسكو عرضنا على مسرح « حديقة جوركى » وهو مسرح كبير جدًّا لدرجة أن الراقص يجد نفسه مضطرًّا إلى الجرى مسافة طويلة لكى يبدأ الرقصة من منتصف المسرح . كذلك يستغرق إسدال الستار أو رفعها وقتًا طويلا بسبب اتساع المسرح . ويجب فى مثل هذه الحالة أن نحسب الوقت الإضافى الذى يترتب على اتساع المسرح وأن نضيف الموسيقى التى تملأ هذا الفراغ .

وفى « هايدلبرج » بألمانيا عملت الفرقة فى دار للسينما لم يكن فيها مكان لتغيير الملابس أو عمل الماكياج ... ولما كانت الفرقة قد وصلت إلى المدينة قبل العرض بساعة واحدة، فقد لزم علينا أن نكوى الملابس ونعدها ونرتديها ونعمل الماكياج فى الشارع الجانبى للسينما على مرأى من جميع المارة . وغير ذلك كثير من العقبات صادفت الفرقة أثناء عملها المتنوع فى أنحاء العالم .

ومثل ذلك أيضًا ما حدث عندما سافرنا من « بلغراد » إلى زغرب ، ونقلت صناديق الملابس فى سيارة نقل خاصة . وبعد سفر حوالى خمس ساعات وصلنا فى ميعاد رفع الستار واكتشفنا أن مياه الأمطار قد تسربت إلى جميع ملابس الفرقة، فاضطر جميع الراقصين والراقصات إلى استعمالها وهى مبللة، وعرضوا أنفسهم للمرض حتى لا يتأخر

العرض . وفى حلب أوفدنا للعمل أثناء شهر ديسمبر على مسرح صيفى مكشوف وكانت درجة حرارة الجو أربعة تحت الصفر . فكان إقبال الجمهور قليلا جداً ولم يكف الدخل لدفع نفقات اللوكاندات فقط بخلاف الأكل والمصروفات الأخرى . ومن حسن الحظ دعتنا القوات المسلحة إلى إقامة حفلات خاصة ، وكان أن اضطررنا لتقديم ثلاث حفلات كاملة كل يوم فى هذا البرد القارس فتمكنا من تغطية مصروفات الإقامة .

تصادف جميع الفرق عادة عقبات كثيرة لا يصح أن يشعر بها جمهور المشاهدين، لذلك يلزم أن تبذل الفرقة المستحيل لحلها فى الوقت المناسب حتى يظهر العرض فى أحسن صورة ممكنة ولا يتأخر أو يتوقف مهما كانت الأسباب .

نعود ثانية إلى التدريبات النهائية ونبين أنه يصح أن تؤدى البروفة الراقصة على فترات متقطعة لكى يمكن تصحيح الأخطاء والأماكن والأوضاع ، ويتم ربط الفقرات بعضها ببعض .

تدريبات الموسيقى :

قد تجرى تدريبات الموسيقى بعد الانتهاء من كتابتها وتوزيعها فى نفس الوقت المحدد لتدريبات الرقص ، ولكن فى مكان آخر غير خشبة المسرح ، أو يحدد لها وقت آخر . والغرض من هذه التدريبات هو إتاحة الفرصة للأوركسترا للتدريب على انفراد ولتصحيح الأخطاء والإتقان .

وقد يحتاج الأوركسترا إلى عدة تدريبات منفردة للاستعداد لعرض كامل، وهذا بالطبع هو الإجراء المثالى الذى يحدث فى الظروف المثالية. ولكن قلما يحدث ذلك وعلى العكس فقد تصادف الفرقة ظروف قهرية تمنع هذا الإعداد المثالى ، مثل ما حدث لنا عند إخراج الباليه الشعبى « وفاء النيل » على مسرح نقابة المهن الهندسية عام ١٩٦١ . فقد أعلن عن موعد الافتتاح وبيعت بعض التذاكر للجمهور ، ولكن اعترضتنا صعوبات جمة كادت تؤدى إلى التوقف أو تأجيل العرض . ولكننا فضلنا أن نتحمل المشاق فى سبيل الاحتفاظ بموعد الافتتاح المحدد. وفى يوم الافتتاح وقبل رفع الستار بساعة واحدة وبينما وقف الجمهور أمام الباب استعداداً للدخول كان الأوركسترا يجرى تدريباته على موسيقى الفصل الثالث

لأول مرة، وتنتظر الفرقة الراقصة انتهاء الأوركسترا من التدريب حتى يبدأ الراقصون فى التدريب على الأداء بمصاحبة الموسيقى التى يسمعونها لأول مرة أيضًا .

كل ذلك يحدث قبيل الافتتاح بساعة واحدة وكاد ذلك أن يحطم أعصابنا فى هذه الليلة ولكن لحسن الحظ وبتوفيق من الله تم العرض ونجح .

ولا يعنى ذلك أن هذه الحالة طبيعية أو مستحبة ولكن مثل هذه الصعوبات قد تصادف أى فرقة لظروف قهرية ، ويلزم الإصرار والمثابرة والتحكم فى الأعصاب لحل مثل هذه المشاكل .

تدريبات الرقص مع الملابس :

يجب إجراء بعض التدريبات باستعمال الملابس للتعرف على الأخطاء فى التنفيذ وعلاجها فى الوقت المناسب ، إذ يصح أن يوجد فى التصميم من الأخطاء ما لا يمكن التكهن به أو اكتشافه إلا عند التجربة على المسرح ، كإعاقة الحركة بسبب الضيق أو الطول مثلا . ولا يلزم فى هذه التدريبات أيضًا وجود الأوركسترا .

الرقص والموسيقى :

يكون أول لقاء للموسيقى والرقص مثيراً للغاية ، فلأول مرة يستمع الراقصون إلى موسيقاهم كاملة فتبدو لأول وهلة غريبة وكأنها موسيقى أخرى غير التى صاحبتهم أثناء التدريبات الأولى . ومع مرور الوقت يتعودون عليها ويربطون بينها وبين حركات الرقص والتشكيلات التى تظهر وكأن الحياة قد دبت فيها فجأة فأصبح لها عمق وأبعاد يحسونها ويشعرون بها لأول مرة .

أما بالنسبة لمؤلف الموسيقى فإن المناسبة تكون مثيرة جداً ، إذ بعد بذل مجهود عظيم من العمل الفكرى فى التأليف والتوزيع ، اعتماداً على السيناريو والخيال ، تأتى اللحظة التى تكشف عن مدى صلاحية هذا العمل . وقد يحدث أن لا يستريح مصمم الرقص أو مؤلف الموسيقى لنتيجة العمل الموسيقى ولا يكون هذا بسبب خطأ فيها وإنما قد يشعر المؤلف أن

روح الموسيقى لا تتمشى مع روح الرقصة فيضطر لإعادة تأليفها وتوزيعها على ضوء هذه التجربة . وقد حدث ذلك للفرقة عند تجربة موسيقى رقصة الكفافة المستوحاة من محافظة أسيوط ، فلقد كانت الموسيقى صالحة ومناسبة للرقصة غير أن الموسيقار على إسماعيل أحس أنه غير راض على النتيجة فأعاد كتابة الموسيقى من جديد بصورتها الحالية .

أما فيما يتعلق بمصمم الرقص فإنه يشاهد نتيجة العمل ليقدر مدى نجاحه وصلاحيته. وفى كثير من الأحيان قد يتطلب الأمر إجراء بعض تعديلات فى تصميمات الرقصات أو فى التوزيع الموسيقى أو فى الاثنين معاً للوصول إلى أحسن النتائج. وقد تم بعض هذه التعديلات فى الحال ويؤجل البعض الآخر ، وتستمر البروفات للتأكد من التناسق والتوافق بين الموسيقى والرقص من حيث السرعات والإيقاعات ومطابقة التعبير الموسيقى للتعبير الحركى وغير ذلك .

ويحتاج الأمر فى الغالب إلى أكثر من تدريب واحد من هذا النوع ، أى باشتراك الرقص مع الموسيقى حتى تتم جميع التعديلات ويتعود الراقصون سماع الموسيقى الكاملة ومصاحبتها لحركاتهم وتشكيلاتهم . وقد يسجل الراقصون الأوائل هذه الموسيقى على شريط ويسمعونها باستمرار فى أوقات فراغهم حتى تتشبع آذانهم وروحهم بالموسيقى ، ويفيد ذلك فى صدق التعبير والأداء فى أثناء العرض. ويتعود قائد الأوركسترا فى أثناء هذه التدريبات على السرعات والسكتات والفواصل وغير ذلك حتى يحدث التوافق المطلوب بين الرقص والموسيقى .

تجربة المناظر :

تكون تجربة المناظر فى أول الأمر وحدها ، أى بدون التدريبات السابقة فيجرى تركيبها وتحديد أماكنها ، وينزل مصمم الرقص ومصمم المناظر إلى صالة المتفرجين لمشاهدتها عن بعد وإبداء الملاحظات التى قد تستدعى إجراء بعض التعديلات فى الحجم أو اللون أو تعديل المكان . وهذه اللحظة أيضاً من اللحظات المثيرة حيث يتجمع أعضاء الفرقة ويشاهدون لأول مرة المنظر والجو الذى يحيط بهم فى أثناء الرقص . ويسود الإحساس بتدرج العمل نحو الكمال فيكسبهم ذلك ثقة فى أنفسهم وفى العمل الذى يؤدونه .

البروفة النهائية :

بعد الانتهاء من التدريبات النهائية لكل من عناصر العرض على حدة ، يصبح من الضرورى تجميع هذه العناصر فى بروفة واحدة نهائية . ويحسن أن تبدأ هذه البروفة فى نفس الميعاد المقرر لحفلة الافتتاح، كما يحسن أيضاً أن يحضرها بعض المتفرجين أو النقاد الذين يعتز مصمم الرقص برأيهم فيرى انعكاس العرض عليهم ويسمع آراءهم ، وكذلك ليتعود الفنانون وجود الجمهور فيقلل ذلك من تهيبهم فى ليلة الافتتاح .

وتجتمع فى هذه البروفة كل عناصر العرض من ديكور وملابس ورقص وموسيقى وإضاءة فيظهر العمل متكاملا لأول مرة .

من الضرورى قبل إجراء هذه البروفة أن يعرف كل راقص المكان الذى خصص له لتغيير الملابس، كما يلزم أن يتسلم ملابسه ويتأكد من تكاملها ويرتبها فى مكانها حسب تسلسل الرقصات التى يشترك فيها ، ويمكنه أن يجرب هذه الملابس ويطلب تعديل أو تصليح ما قد يكتشفه من أخطاء فيها .

ويحسن أيضا استعمال الماكياج فى أثناء هذه البروفة ليتمكن « الماكيير » فى أثناء مشاهدة العرض من التأكد من ملاءمة نوع وألوان الماكياج للإضاءة مع اختلاف قوتها فى المشاهد المختلفة .

استمرار هذه البروفة دون توقف يفيد الفنانين فى الإحساس بالاستمرار والترابط . ويمكن للمصمم توجيه الراقصين وتصحيح الأخطاء دون أن يوقف العرض إلا فى حالة حدوث أخطاء أساسية .

والتعديل أو التبديل غير مستحب فى هذه البروفة لأنه يربك الراقصين الذين تعودوا طوال الشهور السابقة على أداء عمل معين ، إلا أن الضرورة القصوى قد تستدعى ذلك . ويلاحظ عادة أن التعديل والتبديل والتحسين يستمر دائماً حتى آخر لحظة ، وقد يرجع السبب فى ذلك إلى أن الفنان دائماً يطلب الكمال وقلما يصل إليه أو يعترف بالوصول إليه . والفنان لا يشاهد عمله إلا ويسترعى انتباهه أخطاء أو تعديلات يلزم إجراءها لتضيف إلى قيمته الفنية، فإذا استرسل فى هذا التعديل والتبديل فقد لا ينتهى منه حتى فى أول يوم

للعرض وقد يستمر أيضًا فى الأيام التالية للافتتاح. على أنه فى يوم البروفة النهائية والافتتاح يحسن تحاشى إجراء أى تعديلات أساسية من شأنها أن تسبب ارتباكًا للفنانين المشتركين فى العرض .

مشاغل يوم الافتتاح :

لحسن الحظ ، يكون فى يوم الافتتاح من الأعمال الكثيرة المتتابعة ما يشغل الفنانين عن قلق انتظار نتيجة العرض الذى كثيراً ما يرهق الأعصاب إلى حد كبير. فى أثناء النهار ينشغل عمال الديكور فى تركيب وتعليق المناظر وإعادة ترتيب الستائر ، وذلك بمساعدة مدير المسرح . ويستغرق هذا العمل معظم النهار وقد لا ينتهى إلا قبيل العرض بفترة وجيزة .

كذلك ينهمك عمال الكهرباء فى ضبط الإضاءة وتبديل اللمبات غير الصالحة بغيرها، وتركيب الألوان المطلوبة على الكشافات وإعداد التوصيلات الكهربائية لما يستجد من الكشافات أو الميكروفونات التى يجرى تجربتها فيسمع بين الفترة والأخرى صوت يردد واحد . . . اثنين . . . ثلاثة . . . إلخ .

أما الملابس فتنتقل إلى المسرح فى صناديق أو حقائب ويجرى تفريغها وكيها وترتيبها .

وقبل العرض بساعات طويلة يحضر الراقصون والراقصات ، ويتسلم كل منهم ملابسه ليعلقها ويرتبها فى المكان المخصص له . ولترتيب ملابس العرض نظام معين يجب أن يلم به الراقص ويتعوده ، إذ يجب أن يتبع ترتيب الملابس تتابع الرقصات، فتعلق مثلا من اليمين إلى الشمال ملابس الرقصة الأولى ، ثم تليها الرقصة الثانية والثالثة وهكذا . كما أن ترتيب ملابس الرقصة الواحدة يجب أن يكون أيضًا ترتيبًا منطقيًّا بحيث تعلق كل قطعة فى شماعة على حدة ولا توضع الملابس فوق بعضها البعض فتتلف أو يصعب العثور عليها .

وتوضع أحيانًا علامات مميزة لملابس كل راقص كالاسم أو رقم معين، كما يجب على الراقص أن يعرف عدد القطع التى تحويها ملابس كل رقصة ليسهل عليه مراجعتها

والتأكد من تكاملها . يفيد كل هذا فى أثناء العرض فلا يجد الراقص أو الراقصة صعوبة فى العثور على بعض الملابس، أو يكتشف ضياعها أو تلفها قبل ظهوره على المسرح بدقائق .

تجهيز غرف الملابس :

بهذه المناسبة نلاحظ أن معظم مسارحنا غير معدة لاستقبال الفرق الاستعراضية الكبيرة . فالراقص الواحد يحتاج فى المتوسط إلى عشر شماعات لتعليق ملابسه ، فإذا كانت الفرقة تتكون من خمسين راقصًا فإن متوسط الشماعات المطلوبة قد يصل إلى خمسمائة شماعة . ولا يصح استعمال المسامير فى الحائط لتعليق الملابس، كما هو متبع فى بعض مسارحنا ، لأن ذلك يمزق الملابس ويتلفها ويعرضها للصدأ فى مكان التعليق. ويحتاج كل راقص إلى كرسى يجلس عليه للراحة أو يستعمله أثناء تغيير ملابسه . كذلك يلزم كل راقصة مرآة لصيانة الماكياج وتصليحه ، ومنضدة لوضع الأكسسوار ودرج تحتفظ فيه بلوازمها بعد الانتهاء من العرض . وربما يعتقد البعض أن هذه الأشياء البسيطة غير ضرورية ولا يسبب إهمالها ضرراً يذكر ، ولكن هذا غير الواقع . إذ أن الإهمال فى استكمال هذه الضروريات ينتج عنه تلف الملابس وضياع الأكسسوار وارتباك العمل .

وعلى العموم كان من النادر أن تلقى الفرقة ظروفًا مواتية مثالية اللهم إلا فى بعض المسارح الكبيرة كاملة التجهيز . وأذكر بمناسبة غرف الملابس ما حدث يوم عملت الفرقة فى سينما الحمرا بدمشق ، إذ لم يكن بدار هذه السينما أى غرف لتبديل الملابس ، فاضطر أفراد الفرقة إلى تبديل ملابسهم على السلم بجوار مكان العرض ، وخصص لكل راقص أو راقصة درجة من درجات السلم لكى ترتب عليها ملابسها . وكان هذا الأمر مربكًا جدًّا ، إلا أن حسن التصرف والتعاون واتباع النظام ساعد كثيراً على مواجهة هذا الموقف .

وأذكر نادرة حدثت فى أحد مسارح الهند بسبب الشماعات . طلبت من المسئول تركيب مائتى شماعة فى غرف الفنانين فأجاب بكلمة « أتشا » باللغة الهندية وحرك رأسه

يميناً ويساراً، ففهمت من ذلك أنه لا يوافق أو أن عدد الشماعات كبير جداً . فطلبت منه مائة وخمسين شماعة فقط فأجاب أيضاً « أتشا » وهز رأسه كما فعل سابقاً . فطلبت مائة شماعة فقط فحصلت على نفس الإجابة ، فتوجهت إلى مدير المسرح محتجاً ، ولكنى علمت منه أن المسئول الأول موافق أصلا على العدد الذى طلبت وأن كلمة « أتشا » معناها « نعم » وأن هز الرأس يميناً ويساراً التى تعبر عن النفى عندنا تعنى الموافقة عندهم فى الهند بعكس ما هو معروف ، فاتفقنا وتم تركيب الشماعات المطلوبة ، ثم سألنى مدير المسرح إن كنت راضياً عن هذا الترتيب فحركت رأسى يميناً ويساراً وقلت له « أتشا » !

الماكياج (تشكيل الهيئة) :

تبدأ الراقصات بعد الانتهاء من ترتيب الملابس فى التزيين وعمل الماكياج، ويكون ذلك عادة قبل العرض بثلاث ساعات وذلك إذا كان بالفرقة أخصائى لعمل الماكياج (ماكيير) ، أما إذا قام كل فنان بعمل ماكياجه لنفسه فيمكن أن ينتهى جميع الأفراد فى خلال نصف ساعة من هذه المهمة . ويشترط أن يكون جميع أعضاء الفرقة على دراية تامة بهذا الفن وأن يكون كل فنان منهم مزوداً بالمواد الخام اللازمة لذلك . على أن وجود الأخصائى فى فن الماكياج يضمن اتباع أسلوب واحد فى أداء وتشكيل الهيئة واختيار واستعمال الألوان والدهانات، ويؤدى ذلك إلى أحسن النتائج خصوصاً إذا احتاج العرض إلى تغيير فى الشخصيات، كما أن الاستعراض قد يحتاج إلى تغييرات سريعة فى الماكياج بين الفقرات لا يستطيع الفنان بمفرده إنجازها فى الوقت المناسب . وليس هذا فى الواقع قاعدة ثابتة فلقد لاحظت فى أثناء زيارتنا لآسيا أن فرقة الرقص الشعبى فى كمبوديا تستغرق خمس ساعات للإعداد وعمل الماكياج قبل العرض، تبدؤها بالصلاة للآلهة .

عملية التنشيط :

التنشيط هو التدريبات التى يقوم بها الراقص لتليين العضلات ؛ واستعمالها تدريجياً فى تمرينات معينة قبل العرض لكى تصبح على استعداد لأداء الرقصات المطلوبة، وحتى لا يفاجأ الراقص بتقلص فى بعض عضلات جسمه فى أثناء العرض. وقد يكون النظام المتبع

فى بعض الفرق أن يقوم جميع راقصى الفرقة بعملية التنشيط هذه فى وقت واحد قبل العرض بربع ساعة مثلا ، ولكن يجب ملاحظة أن كمية التدريبات اللازمة للتنشيط والوقت المناسب له يختلف من راقص إلى آخر . فالراقص الذى يؤدى أدواراً عنيفة يحتاج إلى فترة من التنشيط أطول من الراقص الذى يؤدى أدواراً بسيطة . كما أن نوع تدريبات التنشيط يتوقف أيضًا على نوع الحركات التى يؤديها الراقص فى العرض . ويحسن أن يكون أداء هذه التدريبات قبيل أداء الرقصة مباشرة حتى لا يبقى الجسم فترة طويلة فى راحة فتتراخى عضلاته وتتكاسل من جديد فينتهى مفعول هذه التدريبات . وعلى ذلك يحسن أن يؤجل الراقص الذى لا يشترك فى الرقصة الأولى أداء تدريبات التنشيط إلى ما قبل الرقصة التى يشترك فيها . كما أنه قد يحتاج إلى تكرار هذه التدريبات إذا تخلل العرض فترات راحة طويلة .

ومن الضرورى لكل راقص وراقصة أن يؤمن بضرورة تمرينات التنشيط هذه وأن يقدر كميتها اللازمة له ، وكذلك نوعها لكى تتناسب مع الأدوار التى يقوم بها . وكذلك عليه تحديد التوقيت المضبوط لأداء هذه التدريبات ، ويجب ألا يعتمد كل فنان إلا على نفسه فى ذلك فالفائدة والضرر يعودان عليه قبل كل شىء .

الأعصاب المرهفة :

توتر الأعصاب ، والرهبة والخشية والخوف قبل حفلات الافتتاح ظاهرة طبيعية وضرورة لا بد منها . ولو أنها تؤثر قليلا على جودة الأداء فإنها تضمن حضور الذهن واليقظة وتؤدى إلى انتظام العمل . وكلما زادت أهمية الدور الذى يؤديه الفنان زاد خوفه . على أن ذلك الخوف لا يلبث بعد دقائق أن يتبدد نتيجة لمواجهة الجمهور ويتحول إلى طاقة فنية . وهذه الأحاسيس والمشاعر تكون غالبًا من عوامل نجاح العرض الأول . وغالبًا ما يؤدى الاطمئنان فى حالة نجاح العرض الأول إلى أخطاء فى العرض الثانى الذى تتراخى فيه أعصاب الفنان ويعتريه شعور بالاطمئنان وعدم المبالاة ، فيفاجأ بأخطاء كثيرة فى أثناء العرض الثانى . ويحدث هذا أيضًا إذا نجحت البروفة النهائية نجاحًا تامًّا يطمئن معه الفنانون فيهبط مستوى حفل الافتتاح نتيجة لهذا الاطمئنان .

وغالبًا ما يعالج المسئولون هذه الظاهرة سيكولوجيًّا ، فى حالات نجاح البروفة النهائية

نجاحاً تاماً ، قد يختلق المخرج أخطاء وهمية أو يلجأ بعضهم إلى تصنع شجار غير حقيقى مع قائد الأوركسترا مثلا بسبب أخطاء وهمية فى الموسيقى ويطلب إعادة بعض الفقرات . فيعود كل فنان إلى منزله وهو يفكر فى العرض وفى الأخطاء التى حدثت والتى لا يصح تكرارها فى أثناء العرض الأول ، فإذا جاء العرض الأول كان الجميع على استعداد تام لاستقباله فى حذر ويقظة ويكون ذلك من دواعى نجاحه . وكما أن نجاح البروفة النهائية قد يؤثر على العرض الأول تأثيراً سيئاً فإن نجاح العرض الأول قد يترك على العرض الثانى نفس الأثر ، لذلك يحسن البحث عن بعض الأخطاء فى العرض الأول وإعادة التدريب على بعض الفقرات حتى ولو لم يحدث فيها أخطاء تذكر . والمهم هو القضاء على الاطمئنان وعدم المبالاة واستبدالهما بالاهتمام والحذر لكى يستقبل بهما الفنان الحفلات الأولى للعرض الجديد .

إعادة عرض جزء من الرقصة :

قد يعجب الجمهور برقصة معينة ، ويصفق باستمرار طالباً إعادة الرقصة ، وقد يكون ذلك جائزاً فى عرض المتنوعات الراقصة حيث تقدم رقصات صغيرة ليس لبعضها ببعض علاقة ، فإنه يمكن إعادة الجزء الأخير من الرقصة على أن يكون ذلك بناء على رغبة الجمهور. ويحسن فى هذه الحالة إضافة جزء جديد على الجزء المعاد أو تغييره قليلاً منعاً للملل .

وبالخبرة يستطيع المخرج أن يتوقع إعجاب الجمهور برقصة معينة فيكون مستعداً لهذه الطوارئ . حدث فى أثناء عرض الفرقة فى الصين أن صفق الجمهور كثيراً لرقصة عرائس المولد . ولما كانت الرقصة تنتهى عادة بخروج العرائس من المسرح ويبقى الشبان . فقد أدى الشبان التحية للجمهور الذى استمر فى التصفيق مطالباً بإعادة الرقصة ، ولكن البنات (عرائس المولد) كن فى هذه اللحظة قد غيرن ملابسهن وارتدين ملابس الرقصة التالية فاستحال تلبية طلب الجمهور رغم إصراره . لهذا جعلنا البنات فى الأيام التالية تنتظر قليلا بعد انتهاء الرقصة ، وكان الجمهور دائماً يطلب الإعادة فكنا بذلك مستعدين لتلبية هذه الرغبة .

أما فى حالة الرقصات أو الباليهات ذات الحوادث الدرامية المرتبطة بعضها ببعض ، فإنه لا يجوز إعادة أى رقصة أو جزء منها لكى لا ينقطع تسلسل الحوادث .

رد التحية للجمهور :

نشاهد فى بعض التمثيليات سواء أكانت على المسرح أو بعد نقلها إلى التليفزيون أن الممثل يقطع التمثيل ويتجه نحو الجمهور ويحييه، وذلك عند ما يستقبله الجمهور بالتصفيق ثم يعود إلى التمثيل مرة أخرى ، وهذا يدعونا إلى الكلام عن طريقة التحية وأنواعها ومناسباتها فى العروض الراقصة .

١ ــ لا يصح تحية الجمهور فى بداية العرض أو فى أثنائه حتى ولو صفق، لأن ذلك يخرج المتفرج عن اعتقاده فى الصدق المسرحى فتصبح الشخصية الدرامية التى على المسرح إنساناً عادياً مثله مثل المتفرج .

٢ ــ تؤجل التحية إلى نهاية الرقصة فى حالة المنوعات .

٣ ــ تكون التحية فى حالة القصة أو الباليه الكامل فى نهاية العرض كله حيث تفتح الستار على جميع أعضاء الفرقة ويتقدمهم الراقصون الأوائل . وأذكر أنه فى المسرح الكبير (بولشوى) فى موسكو صفق الجمهور فى نهاية العرض تصفيقاً متواصلا ، وكان الباليه المعروض « روميو وجولييت » ورفعت الستار وأسدلت عشرات المرات والجمهور يطلب المزيد . وقد خرجت الفنانة « جالينا أولانوفا » أيضاً عشرات المرات لتحية الجماهير .

٤ ــ يجب أن تكون التحية منظمة دون افتعال وخصوصاً فى المجموعات الكبيرة وأن تبدو طبيعية بقدر الإمكان .

٥ ــ يستحسن أن تأخذ التحية طابع الرقصة نفسها ، فإن كانت الرقصة مرحة كانت التحية أيضاً مرحة وإن كانت هادئة كانت التحية هادئة وهكذا، فالجمهور أثناء التحية يكون ما زال متأثراً بروح الرقصة وطابعها ولا يصح أن نخرجه عن هذا الجو بتحية تخالف طابع الرقصة .

انتهاء العرض الأول :

تسدل الستار فى نهاية الفصل الأول فلا ينتهى الأمر عند ذلك ، ففى بعض البلاد مثل إنجلترا وروسيا وغيرها من البلاد المتقدمة فى فنون الرقص والباليه يستمر تصفيق

الجماهير ويتكرر رفع الستار وإسداله عشرات المرات ويحيي الجمهور هؤلاء الفنانين الذين بذلوا من فنهم وأعطوا من روحهم ما أعطوا لنجاح العرض وإسعاد الجماهير ، كما يرد الفنانون التحية ويضيفون إليها تقديرهم للجمهور المشجع الواعي الذى ضحك فى الوقت المناسب وصفق فى الوقت المناسب والتفت وانتبه فى الوقت المناسب ، وساعد بذلك على نجاح العرض ، الأمر الذى لا يتحقق إلا بالتعاون بين الجمهوروالفنانين . لهذا يحيي الجمهور فنانيه ويحيي الفنانون جمهورهم ويسدل الستار .

وعندما يسدل الستار على عرض ناجح ، تمر بالفنان أسعد لحظات حياته سواء أكان منهم المؤلف الموسيقى أم المخرج أم الراقص أم مصمم الأزياء والديكور أم مصمم الرقصات . وترتاح عندئذ الأعصاب بعد توترها . وفى بعض البلاد تعنى هذه اللحظة الكثير عند الفنانين ، إذ أنها تعنى دخلا مستمراً لكل منهم لعدة سنوات يجنون فيها ثمار مجهودهم ونجاحهم ، حيث يستمر العرض الناجح سنين طويلة فى نفس المسرح وسنين طويلة أخرى فى سائر أنحاء العالم .

والمخرج والمؤلف الدرامى ومؤلف الموسيقى ومصمم الرقصات ، كل هؤلاء يتقاضون أنصبة من الأرباح طوال هذه السنين ما دام العرض مستمراً فيجنون بذلك أرباحاً طائلة .

على أن سعادة الفنان فى هذه اللحظة ، لحظة إسدال الستار على العرض الناجح تكون غالبا فرحاً بالنجاح ، وفرحاً بإعجاب الجمهور ، وفرحاً بالثمرة الطيبة للمجهود العظيم الذى بذله . ويلاقى الفنان هذه اللحظات من السعادة كل ليلة بعد إسدال الستار ، لكنها لن تعادل سعادته عند إسدال الستار على أول عرض للبرنامج الجديد .

لا يكاد الفنان يزيل الماكياج ويرتدى ملابسه ليستريح من مجهود اليوم حتى تراوده فكرة البرنامج الجديد . ليس البرنامج الجديد الذى تم عرضه هذه الليلة والذى سوف يعرض فى الليالى المقبلة بل برنامجاً آخر جديداً للموسم المقبل .

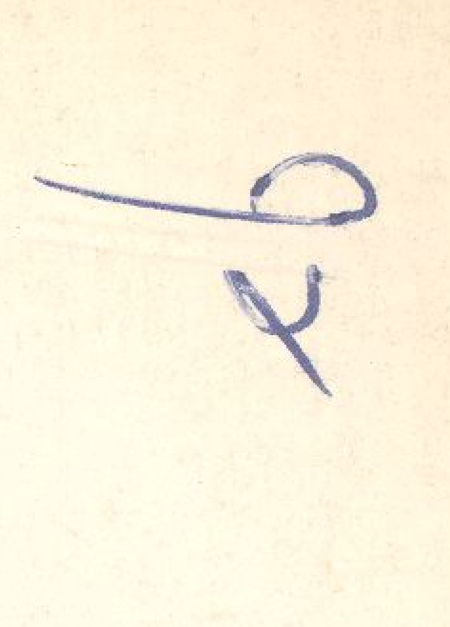
وهكذا يبدأ العمل من جديد ، تفكير فى موضوع آخر ، قصة طويلة أم قصيرة أم رقصات منفصلة ، ومشكلة البحث عن مصادر الفنون والتطوير والتصميم والتنفيذ ، وهكذا ينظر الفنان دائماً إلى الأمام متطلعاً إلى الأفكار الجديدة والطرق الحديثة فى الإخراج ، فإذا نظر إلى أعماله السابقة اتضحت له عيوبها وقصورها وهذه طبيعة التقدم والرقى .

محتويات الكتاب

صفحة

مطابع دار المعارف بمصر

سنة ١٩٦٨



فى معبد الرقص

هذا الكتاب رحلة ممتعة فى رياض أجمل وأعرق فن مارسته البشرية منذ بدايتها . . وهو « الرقص » . . والرقص مجال التعبير العميق عن العواطف والأحاسيس الرفيعة ، فأصله عبادة وحب . . وهذا الكتاب يرسم صوراً أصيلة للرقص الشعبي على وجه العموم ، والرقص الشعبي المصرى على وجه الخصوص . ويروى القصة الإنسانية لهذا الفن فى مصرنا الحديثة ، ويصف التجارب ، والمواقف ، والكفاح الذى خاضته مجموعة كرست نفسها لإحياء فن الرقص ورفع شأنه ، وهى « فرقة رضا للفنون الشعبية » .

والكتاب لا يخلو من فكاهة مليئة بالجد والأصالة ، فهو كتاب جديد فى بابه . . هو قصة وليس بقصة . هو تاريخ وليس بتاريخ . هو دراسة وليس بدراسة . . وإنما هو فى الواقع عصير الفكر والإنسانية والمحبة فى سبيل الفن .

٢٠٠٦١

